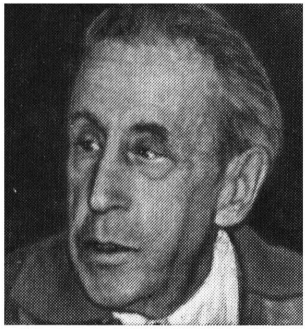
Искусство КИНО

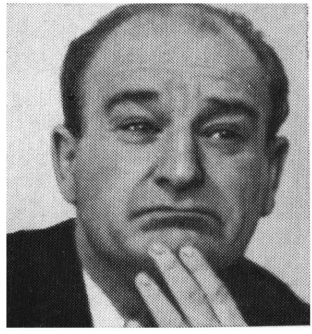
6 1974

Поздравляем



с 80-летием
Роома Абрама Матвеевича,
народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, поставившего картины «Бухта смерти», «Третья Мещанская», «Ухабы», «Привидение, которое не возвращается», «План великих работ», «Строгий юноша», «Нашествие», «Суд чести», «Гранатовый браслет», «Цветы запоздалые» и другие (в одном из ближайших номеров будут опубликованы материалы о творчестве старейшего кинематографиста)

с 50-летием
Васильева Бориса Львовича,
писателя и сценариста, участвовавшего в создании фильмов «Очередной рейс», «След в океане», «На пути в Берлин», «Офицеры», «А зори здесь тихие...», «Самый последний день» и других



с 60-летием
Асатиани Георгия Ираклиевича,
народного артиста СССР, оператора и режиссера, поставившего многие документальные картины, среди которых «Путь в Непал», «Разноэтажная Америка», «Алжирский дневник», «Сахара», «Дороги пятого континента», «В стране инков», «Мюнхен. Двадцать пять лет спустя», «Грузия — легенды и быль»

с 70-летием
Пельтцер Татьяну Ивановну,
народную артистку СССР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшуюся в фильмах «Простые люди», «Свадьба с приданым», «Солдат Иван Бровкин», «Медовый месяц», «Первое свидание», «Морозко», «Молодые», «Деревенский детектив», «Исполняющий обязанности» и других

Искусство кино

6/1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.
Художественный редактор
Лисица И. Д.
Технический редактор
Зайцева Е. А.
Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

© журнал «Искусство кино», 1974

На 1-й странице обложки —
Л. Гурченко в роли Анны Георгиевны в фильме «Старые стены» (режиссер В. Трегубович, «Ленфильм»).

Содержание

Современность и экран

1 — Пятилетка и задачи кинопублицистики
8 — Б. Рунин — Наука—экран—человек
23 — Актер: время и личность

Новые фильмы

31 — Т. Иванова — Строгость правды
36 — К. Рудницкий — Простые истины
51 — Наталья Ильина — Интересная новация
57 — Евг. Вейцман — Суть и образ научного опыта

Клуб молодых

63 — Людмила Игумнова, Лев Карахан, Евгений Киндинов, Валерий Кичин, Владимир Меньшов, Игорь Старыгин, Елена Стишова — Кто он—герой 70-х?..

Портреты

72 — Э. Лындина — Журавль в небе

Интервью между съемками

85 — Е. Евстигнеев — По-разному интересные
Е. Копелян — Герои далекие и близкие
86 — В. Мельников — Решение героя подсказывает сам герой

Теория и история

87 — Л. Трауберг — Загадка «Пиковой дамы»

Мемуары и публикации

94 — Григорий Козинцев — «Гоголиада»

Кино и школа

108 — А. Маркушевич — Экран учит, воспитывает, советует

Из творческого опыта

116 — Василий Соловьев — ЦСС — что это такое?

Памяти товарища

119 — О добром человеке

За рубежом

120 — Д. Писаревский — У истоков творческого содружества
140 — С. Юткевич — Разрушение мифов
158 — М. Черненко — Дыхание эпоса

Сценарий

163 — Андрей Смирнов — Рябина нежная ягода

191 — Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Five Year Plan and the Tasks of Film Publicism (page 1).
Editorial about film publicism of the Central Documentary Film Studios devoted to the heroic labour of the Soviet people.

Boris Runin — Science — Screen — Man (page 8).
Man of science in films.
Actor: The Time and the Personality (page 23).
From the plenum of the Union of cinematographists' Board devoted to the creative activity of actors.

New Films

Tatyana Ivanova — Strict Truth (page 31).
Review of the film «Only 'Oldies' Go to Fight» (Kiev A. Dovzhenko Film Studios, 1973).

Konstantin Rudnitsky — Simple Truths (page 36).
Review of the film «Red Guelder Rose» (Mosfilm, 1974).

Natalya Ilyina — An Interesting Innovation (page 51).
Review of the film «Nylon—100%» (Mosfilm, 1973).

Evgeny Veitsman — The Essence and the Image of a Scientific Experiment (page 57).
Review of the films «Biologists Model a Plant» (Centrenauchfilm, 1972) and «The Silk» (Georgian Studios of Scientific and Documentary Films).

The Club of the Young

Evgeny Kindinov, Vladimir Menshov, Igor Starygin, Lyudmila Igumnova, Lev Karakhan, Elena Stishova, Valery Kichin — The Hero of the Seventies, Who Is He? (page 63).
Discussion about the problems inlolved in the growth of a young artist.

Profiles

Elga Lyndina — Grane in the Sky (page 72).
About Larissa Malevannaya, an actress of stage and screen.

Interview at the Shooting Site

Evgeny Evstigneev — Interesting in Different Ways (page 85).

Efim Kopelyan — Heroes Far and Close (page 85).

Vitaly Melnikov — The Key to the Hero Is Given by Himself (page 86).

Theory and History

Leonid Trauberg — The Mystery of «The Queen of Spades» (page 87).
About the approaches of different kinds of art to a famous tale by Push-k'n.

Memoirs and Publications

Grigory Kozintsev — «Gogoliada» (page 94).
Publication of the posthumous papers of a well-known Soviet director (ending, beginning see in «IK» № 5, 1974).

Film and School

Alexei Markushevich — The Screen Teaches, Educates, Advises (page 108).
Vice-President of the Academy of Pedagogic Science writes about the role of educational films in the general process of school education.

From the Artistic Experience

Central Studios of Script-Writing: What Is It? (page 116).
Interview of the Chief Editor and Director of the Studios V. Soloviev.

In Memoriam

About a Kind Person (page 119).
Obituary of Ninel Loseva, a script-writer of the popular science films.

Abroad

Dmitry Pisarevsky — At the Springs of the Artistic Cooperation (page 120).
Article about the shooting of the Soviet-Bulgarian film «Heroes of Shipka» incorporating memoirs of the Bulgarian cinéastes about the director of the film Sergei Vasilyev.

Sergei Yutkevich — Destroying Myths (page 140).
Soviet director about French documentary «Le Chagrin et la Pitié».

Miron Chernenko — Epic Breething (page 158).
Review of the film «Limpid Tamir» (Mongolian People's Republic).

Script

Andrei Smirnov — Rowan—Delicate Berry (page 163).

Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72, Сдано в набор 22/III—1974 г. А 04942 Подписано к печати 23/V—1974. г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 850 экз. Заказ 2919. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Награды VII Всесоюзного кинофестиваля

ПО РАЗДЕЛУ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ:

Отмечая самобытный, яркий талант писателя, режиссера, актера Василия Шукшина, Главная премия присуждается фильму киностудии «Мосфильм» **«Калина красная»**.

Первая премия — фильму киностудии им. Довженко **«В бой идут одни «старики»»**.

Первая премия — фильму киностудии «Казахфильм» **«Лютый»**.

Первая премия — фильму киностудии «Грузия-фильм» **«Мелодии Верийского квартала»**.

За лучший фильм на историческую тему премия — фильму киностудии «Азербайджанфильм» им. Дж. Джабарлы **«Насими»**.

За лучшую экранизацию классики премия — фильмам Рижской киностудии **«Вей, ветерок!»** и киностудии «Арменфильм» **«Хаос»**.

За лучший детский фильм премии — фильмам Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького **«Москва — Кассиопея»** и киностудии «Туркменфильм» — **«Веселые Джапбаки»**.

Отмечая большой вклад в дело развития советской кинематографии, премия за режиссуру присуждается постановщику фильма киностудии «Туркменфильм» **«Тайны мукама»** народному артисту СССР, лауреату Государственной премии СССР Алты Карлиеву (посмертно).

Премия за операторскую работу в фильме киностудии «Узбекфильм» **«Встречи и расставания»** — Г. Карюку и Ш. Махмудову.

Премия за музыку — композитору фильма **«Вей, ветерок!»** И. Калниньшу.

Первая премия за исполнение женской роли в фильме **«Мелодии Верийского квартала»** — С. Чиаурели.

Первая премия за исполнение женской роли в фильме **«Тайны мукама»** — Л. Караевой.

Вторая премия за исполнение женской роли в фильме **«Вей, ветерок!»** — Э. Радзине.

Вторая премия за исполнение женской роли в фильме **«Вей, ветерок!»** — Э. Эрмале.

Первая премия за исполнение мужской роли в фильме **«В бой идут одни «старики»»** — Л. Быкову.

Первая премия за исполнение мужской роли в фильме **«Лютый»** — С. Чокморову.

Вторая премия за исполнение мужской роли в фильме **«Насими»** — Р. Балаеву.

Вторая премия за исполнение мужской роли в фильме **«Водопад»** — Ч. Думанаеву.

Поощрительные дипломы жюри присуждаются фильмам киностудии «Ленфильм» **«Здесь наш дом»** — за обращение к важной современной теме; киностудии «Азербайджанфильм» **«Твой первый час»** — за обращение к теме рабочего класса и преемственности поколений; фильму Одесской киностудии **«До последней минуты»** — за публицистическое решение важной политической темы; фильму киностудии «Беларусьфильм» **«Хлеб пахнет порохом»** — за воспроизведение исторического события; фильму киностудии «Молдова-филм» **«Дмитрий Кантемир»** — за отображение исторической темы в сложном постановочном фильме; фильму Литовской киностудии **«Полуночник»** — за творческий поиск в фильме для детей; артисту А. Мухамеджанову за исполнение роли в фильме киностудии «Таджикфильм» **«Тайна забытой переправы»**; исполнителю детской роли в фильме киностудии «Казахфильм» **«Лютый»** К. Валиеву; за исполнение детских ролей в фильме **«Мелодии Верийского квартала»** — И. Нинидзе и М. Канкаве.

ПО РАЗДЕЛУ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ:

Первую премию — фильмам киностудии «Союзмультфильм» **«Лиса и заяц»** и киностудии «Азербайджанфильм» им. Дж. Джабарлы **«Почему плачет облако»**.

Вторую премию — фильмам киностудии «Союзмультфильм» **«Остров»** и киностудии «Киевнаучфильм» **«Человек и слово»**.

Поощрительные дипломы жюри — фильму киностудии «Союзмультфильм» **«Щелкунчик»** — за оригинальное художественное решение; фильму, созданному киностудией «Союзмультфильм» совместно с кинематографистами ГДР, **«Песня о дружбе»** — за благородство темы и интересное использование детских рисунков; фильму киностудии «Молдова-филм» **«Мелодия»** — за удачный дебют.

ПО РАЗДЕЛУ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ:

Первую премию — фильмам **«Повесть о первой весне»** (ЦСДФ), **«Закрома»** (Рижская киностудия).

Специальный диплом жюри присудить коллективу кинодокументалистов студии «Беларусьфильм» за оригинальное творческое решение темы становления человека в фильме **«10 лет спустя, или Надежды и тревоги 10 «А».**

Первая премия — фильмам **«Горячий час»** (Киностудия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана) и **«Позовите меня, доктор»** (ЦСДФ).

Вторая премия — фильмам **«Продается дом»** (киностудия «Таджикфильм») и **«Хозяева»** (ЦСДФ).

Специальный диплом жюри — писателю Г. Радову за глубокий и содержательный авторский комментарий в фильме **«Хлеборобы»** (ЦСДФ).

Премия за лучшую операторскую работу — кинооператору К. Матузявичусу — за съемки фильма **«Путешествие туманными лугами»** (Литовская киностудия).

ПО РАЗДЕЛУ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ:

Первая премия — фильмам **«Компьютер и загадка Леонардо»** (Киевская киностудия научно-популярных фильмов) и **«Ленинград, соревнование в действии»** (Ленинградская киностудия научно-популярных фильмов).

Специальный диплом жюри — С. Образцову и В. Рытченкову за яркое авторское решение морально-этической темы в фильме **«Кому он нужен, этот Васька?»** (Центральная студия научно-популярных фильмов).

Первая премия — фильму Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов **«Корова, телевизор и индюк».**

Вторая премия — фильмам **«Станки учатся думать»** (Центральная студия научно-популярных фильмов) и **«Прозорливые узоры»** (киностудия «Азербайджанфильм»).

Премия за лучшую операторскую работу — кинооператору Ю. Елхову за съемки фильма **«Радуга» в мире лазеров»** (киностудия «Беларусьфильм»).

Премия за использование специальных видов киносъемок — съемочной группе фильма **«Бородоносцы со дна океана»** («Леннаучфильм»).

ПО РАЗДЕЛУ КИНОПЕРИОДИКИ:

Первая премия — киножурналу **«На Волге широкой» № 35** (Казанская студия кинохроники).

Вторые премии — киножурналу **«Советская Эстония» № 24** (киностудия «Таллинфильм») и **«Альманаху кинопутешествий» № 80** («Центрнаучфильм»).

Отмечая идейное и художественное достоинство ряда конкурсных фильмов, жюри присуждает поощрительные дипломы следующим кинокартинам:

«Большой хлеб» (Украинская студия документальных фильмов),

«Медео. Дни и ночи мужества» (киностудия «Казахфильм»),

«Письмо в газету» (Ленинградская студия документальных фильмов),

«Этюды о математиках» (Западно-Сибирская студия кинохроники),

«Владивосток» (Дальневосточная студия кинохроники),

«Занавес не опускается» (Ереванская студия хроникально-документальных фильмов),

киножурналу **«Советский Урал» № 33** (Свердловская киностудия).

Доктору исторических наук Каюмову Лазису Пулатовичу — за авторскую разработку историко-революционной темы в фильме **«Узбекистан 1924 — 1930 годы»** (Киностудия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана).

Пятилетка и задачи кинопублицистики

ЦСДФ-74

Мы живем в эпоху предельно спресованного времени. Когда малый отрезок его — год, чуть ли не миг в сравнении с вечностью, вносит в жизнь человечества, в жизнь нашего народа такие поразительные перемены, для которых когда-то потребовались бы десятилетия.

Но нынешний, семьдесят четвертый,— и среди предыдущих бурных и памятных лет — особый.

В Обращении Центрального Комитета КПСС к партии, к советскому народу текущий — быстротекущий! — год получил меткое и емкое имя: определяющий. ЦК выдвинул перед страной ясные и высокие цели: «развернуть социалистическое соревнование за досрочное выполнение плановых заданий под лозунгом — **дать продукции больше, лучшего качества, с меньшими затратами**»; сосредоточить особое внимание **«на ускорении роста производительности труда, повышении эффективности общественного производства»**, «поднять на более высокий уровень всю работу по руководству экономикой».

Слово партии, мысль партии, воля партии родили мощный прилив энтузиазма в нашем народе. Вдохновение к труду охватило рабочие коллективы и вылилось в движение за встречные планы. «Встречный»!— великое слово, освященное рабочим подвигом первых пятилеток, слово-символ безграничных возможностей человека-творца снова загремело по Союзу Советов.

Быть не бесстрастным летописцем героических наших буден, а активным участником событий — таков долг сегодняшнего кинохроникера. Вторгаться в жизнь — искать и находить бесценные крупицы трудового опыта новаторов, рассказывать о них глубоко и по-деловому, упрямо добираться до самых корней успеха. Дзига Вертов, классик советской кинодокументалистики, определял суть кинопублицистики так: «Съемка фактов. Сортировка фактов. Распространение фактов. Агитация фактами. Пропаганда фактами. Кулаки фактов. Молнии фактов! Громады фактов. Ураганы фактов». В то же время он призывал кинопублицистов к художественной «расшифровке жизни», учил «найти равнодействующую среди миллионов явлений, связанных с данной темой. Смонтировать, вырвать аппаратом самое характерное, самое целесообразное, сорганизовать вырванные из жизни куски» в целостное кинопроизведение — документальный фильм; он говорил о «колоссальном влиянии» кинодокумента на зрителей. Мы должны диалектически следовать прекрасным традициям Дзиги Вертова, воспринять его страстный жар сопричастности ко всему, что творит народ-созидатель.

«Рабочий человек»

Образной публицистикой назвал В. И. Ленин документальное кино. В первые годы революции он указывал, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники. С тех пор советская кинопублицистика, пользуясь неизменным вниманием и поддержкой партии, сделала неизмеримый количественный и, что особенно важно, качественный шаг вперед, а ее лучшие произведения, отмеченные печатью подлинного искусства, воссоздали величественную панораму шестой части мира.

И сегодня неутомимые хроникеры включают свои камеры там, где добывается тюменская нефть и строится КамАЗ, возводится гигантская плотина или проводится сложнейший научный эксперимент, в цехах заводов и на полях совхозов и колхозов, там, где самоотверженным трудом миллионов воплощается в жизнь величественная программа экономического и социального развития страны, намеченная XXIV съездом КПСС.

В современных условиях, как никогда прежде, от документального кино зритель ждет аналитического исследования важнейших процессов, происходящих в жизни нашего общества, серьезных обобщений многочисленных начинаний, рождающихся в гуще народной, глубокого проникновения в духовный мир советского человека семидесятых годов, показа его высоких идейных и нравственных качеств.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» сказано, что «в советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира».

Талантливое! Значит прежде всего страстное, глубокое, яркое по форме и по мысли, углубляющее представление зрителей о процессах коммунистического строительства, о тех явлениях жизни, которые предстали перед камерой документалиста.

С этих позиций — в первую очередь! — надо сегодня оценивать и повседневный творческий опыт Центральной студии документальных фильмов — признанного флагмана советской кинопублицистики.

Перед нами десять короткометражных фильмов, выпущенных ЦСДФ в прошлом году

и в начале нынешнего. Все они объединены стремлением авторов оперативно откликнуться на те или иные важные события современности, желанием правдиво отобразить те или иные явления жизни. Что же, стремление похвальное, доброе. Но при условии, что оно подкрепляется на экране не одними только внешними атрибутами современности и не сводится, если можно так выразиться, к констатации важной темы.

Широкую поддержку и распространение нашло в стране известное начинание строителей бригады Николая Злобина из управления «Зеленоградстрой», первыми перешедших на работу по бригадному подряду. Не последнюю роль в популяризации этого метода сыграл фильм «Хозяева», сделанный по сценарию писателя А. Аграновского режиссером И. Гутманом. Его достоинство состоит главным образом в том, что в нем успешно — изобретательно и кинематографически доходчиво — показывается сущность и преимущества метода Н. Злобина.

В Московской конторе кинопроката нам сообщили: «Хозяева» пользуются, что с документальными картинами случается не так уж часто, большим спросом у кинофикаторов — зрители очень тепло принимают этот фильм». Причина его успеха проста. Категории социальные, экономические удачно претворяются автором фильма в образы публицистические. Лента конкретна и поучительна. Как конкретны ее герои и поучительно их дело.

«Хозяева» — фильм остросовременный. И по мысли и по форме изложения. Глубокое изучение жизни, позволяющее не ограничиваться фиксацией внешней стороны явлений, а вникать в их суть, подниматься до обобщений, свойственно картине «Хозяева». Здесь пролегает столбовая дорога партийной кинопублицистики, здесь источник разнообразия форм и жанров, без которых, как без постоянных поисков нового, документальное кино не может развиваться, не может ж и т ь.

Но говоря об этой удачной картине, все-таки следует заметить, что чуть ли не в день выхода «Хозяев» на экран в газете «Известия» появилась статья, в которой анализировались причины, мешающие широкому распространению злобинского метода. Этот факт напоминает еще раз о том, что кинодокументалистика не может предавать забвению одно из своих главных отличительных качеств — оперативность. Фильм «Хозяева» должен был появиться несколько раньше, а сегодня настало время вести разговор на эту важнейшую тему уже на более глубинных горизонтах. Таков урок, который полезно извлечь из работы над одним из интересных фильмов ЦСДФ.

Однако даже в фильмах на темы по-настоящему актуальные и значительные, что греха таить, порою за цветистой мишурой изобразительного ряда, колоколов и колокольчиков дикторского текста, поддержанного бравурными звуками маршей, бывает не просто разглядеть холодное равнодушие авторов, их нежелание по-партийному в к л ю ч и т ь с я в жизнь, занять в своем фильме настоящую публицистическую, то есть боевую активно-гражданственную позицию.

Вот, к примеру, фильм «Договор тысяч». Он сделан в традициях так называемых обзорных лент, хотя и с явной претензией на современность (имея в виду затронутую тему).

Вначале нам сообщают, что «в наши дни текстильщики Ногинска — среди правофланговых всенародного социалистического соревнования за досрочное выполнение заданий третьего решающего года пятилетки». За какие заслуги они поставлены на этот фланг, авторы говорить не желают. Да это, как видно из последующих кадров, вовсе не входит в их замысел. Главное — объявить, что текстильщики 40 лет назад были среди тех, кто подписал «Договор тысяч», и что «сегодня народная инициатива придала «Договору тысяч» новый размах и принципиально новое содержание».

Все это верно. Но все это только исходная точка для анализа, для публицистического поиска документалиста. Тут, казалось бы, самое время притормозить, показать (ну, на худой случай рассказать), что же это такое «Договор тысяч» и в чем состоит его «принци-

пиально новое содержание» в наши дни. Но куда там. Вместо этого зрителям предлагают кочующие из картины в картину подобного рода планы ткацкого производства и фразы типа: «В нем (соревновании.— *Ред.*) участвуют не только одни текстильщики, но и швейники, химики, машиностроители... и ряд других предприятий»; соревнование «начинается там, где начинается рождение ткани — на хлопковом поле»; колхоз имени XX партсъезда «первым в Узбекистане откликнулся на призыв текстильщиков...» Все это не больше, чем беглая информация. К тому же никак не подкрепленная изобразительно. Что же может дать такая информация зрителям? Она забывается через мгновение...

В ленте нет и намека на исследование предмета, о котором авторы взялись рассказать. От этого и изобразительный ряд выглядит так однообразно, а смонтированные вне сюжетной логики кадры кажутся не специально снятыми для этого фильма, а «нарезанными» из других картин.

В итоге с огорчением приходится констатировать, что прекрасная патриотическая тема «Договора тысяч» «отработана», но не разработана. В такой интерпретации опыт текстильщиков Ногинска никого не увлечет и никого ничему не научит.

С «Договором тысяч» весьма схож фильм «Впередсмотрящие». Ему предпосылается полный глубокого смысла эпиграф, но им, в сущности, авторы и ограничиваются. Самостоятельной попытки «вернуться в тему», творчески исследовать ее в картине «Впередсмотрящие» обнаружить нет возможности. В ней нет и попытки поразмыслить над тем, что это за люди такие — впередсмотрящие, как они сами понимают свою роль в социалистическом соревновании, что думают по этому поводу их товарищи и последователи. Для этого вовсе не требовалось приводить на экран многих мастеров своего дела, как это сделали авторы фильма. Имена и лица лишь мелькают в изображении и тексте. Не более того. Здесь все, кажется, сделано, чтобы зрители не только не поняли, чем славны показанные в фильме замечательные люди, но и фамилии-то их не запомнили.

Декларативность, скольжение по поверхности — ахиллесова пята многих наших картин, игровых и документальных. Но особенно эти недостатки огорчительны в работе тех, кто берется языком документального кино рассказать о наиболее ярких приметах нашего времени, о всенародном социалистическом соревновании. Жизнь дает нам новые и новые имена героев труда, людей, чей опыт заслуживает самой широкой популяризации. Раскрыть гражданское и нравственное содержание этого опыта и призвано документальное кино.

Между тем даже на такой сильной студии, как ЦСДФ, в подходе к этому важному делу еще немало формализма. Рождается парадоксальная ситуация. С одной стороны, студия своими лучшими фильмами зовет на борьбу с рутиной и косностью, утверждает новое и передовое, с другой — сама еще в ряде своих работ не отрешилась от устаревших и явно непригодных при нынешней ситуации методов производства фильмов. Создается впечатление, что некоторые работники ЦСДФ оказались психологически неподготовленными к задачам, за решение которых они столь смело берутся.

Все мы помним, сколь широковещательно рождалось кинообозрение «Москва». И вот теперь на экран вышел десятый номер этого своеобразного киноиздания. Седьмой выпуск посвящен союзу труда и науки. Что и говорить, Москва, как известно,— крупнейший в стране научный и промышленный центр. Это, действительно, очевидно. Так стоило ли сверх всякой меры начинять перечислительной информацией короткий фильм? Ведь даже пирог, состоящий из одного только варенья, перестает быть пирогом. С экрана скороговоркой рассказывают о химиках, медиках, гидростроителях, физиках. А зритель, подстраиваясь под предложенный ритм туристского осмотра достопримечательностей, уже нервничает по поводу того, что ему не «показали» биологов и математиков, авиаконструкторов и дизайнеров.

Конечно, «Москва» — всего-навсего обозрение и, следовательно, спрашивать с этого кино-

«*Хозяева*»

издания надо только то, что оно собирается нам предложить. Но кто сказал, что слово «обозрение» идентично понятию «торопливость»? Ведь для того, чтобы хоть сколько-нибудь серьезное явление оставило след в нашей памяти, обозревать его следует, как говорится, с чувством, толком, расстановкой. И в этом убеждает, кстати, десятый выпуск того же кинообозрения «Москва».

В нем рассматривается, как на столичном заводе «Компрессор» развернулось движение за встречный план. Мы узнаем, что коллектив прославленного предприятия решил дать в текущем году дополнительно оборудование для 50 элеваторов, смонтировать пять передвижных холодильных установок. И все это за счет внутренних резервов. А обнаружить их помогло социалистическое соревнование. В чем его сущность? Об этом лаконично, но весьма конкретно рассказывается на примере творческого содружества соревнующихся между собой трех рабочих коллективов из разных цехов, связанных единой технологической цепочкой.

Далее кинокамера приводит нас на фабрику имени Тельмана, у коллектива которой свои проблемы и свои слагаемые встречного плана. И хотя в этом эпизоде оператору и режиссеру несколько изменяет вкус и они в изобразительном ряду не находят никаких новых решений, в целом этот эпизод тоже деловой и конкретный, работающий на главную тему. Лаконично, емко снят и смонтирован и эпизод на электрозаводе имени Куйбышева. Особенно в нем привлекает то обстоятельство, что наряду с конкретными цифрами встречного плана завода мы узнаем, как обеспечивают их своим трудом цехи, бригады, отдельные рабочие.

О том, что у ЦСДФ имеются свои неиспользованные творческие резервы, свидетельствует такой фильм, как «Рабочий человек», снятый по сценарию В. Чачина режиссером Л. Дербышевой и оператором В. Никоновым. В двадцать минут экранного времени уложилась повесть о бригадире монтажников тяжелых блоков Рязанской ГРЭС Егоре Боровском. Красивый парень Егор! Работает и живет красиво. Как легко и просто было нарисовать его портрет одними розовыми красками. Но в картине «Рабочий человек» Егор Боровской предстает перед нами не этаким идеальным героем, а во всей сложности, во всем своеобразии своей личности. Предстает человеком с нелегким характером, от которого далеко не все в восторге. Но, исследуя этот характер, исследуя поступки Егора, его работу, в которую он влюблен, показывая Боровского дома, среди друзей, с детьми, не навязывая своей точки зрения, авторы логически приводят нас к выводу: Егор Боровской из той породы людей, с которыми и связывается сегодня понятие «советский рабочий».

Но мало таких работ на столичной студии документальных фильмов.

В фильме «Одна минута» рассказ о почине люблинских железнодорожников с максимальной эффективностью использовать транспорт решен скороговоркой, иллюстративно и сведен, в сущности, к констатации итога: «Современные средства связи, вычислительная техника и автоматика, прогрессивный метод централизованного диспетчерского руководства обработкой составов, широко развернутое социалистическое соревнование в бригадах и сменах позволили сократить время нахождения на станции транзитных вагонов на 54 минуты». И это все. Хотя, казалось, по логике вещей следовало бы предпринять попытку показать, к а к люблинцы добиваются столь высоких результатов в труде, в чем с у т ь социалистического соревнования на этом предприятии.

Изобразительный ряд фильма «Одна минута» под стать сюжетному решению. Снова нам предлагают невыразительные кадры автомашин и вагонеток с углем, льющейся стали и цистерн с нефтью, автоматов с молочными бутылками и панорамы ткацкого цеха...

Есть в картине эпизод, который вызывает горькую улыбку. Уважаемого человека, токаря Мытищинского машиностроительного завода Владимира Журило сценарист и режиссер ставят в крайне неудобное положение. Он ратует (синхронная съемка) за экономию рабочего времени, а его собственный станок в эти минуты... простаивает. И это видно на экране. Так профанируется верная идея, компрометируется хороший сюжет.

То, что с синхронными эпизодами надо обращаться вдумчиво, творчески, хорошо понимает автор сценария и режиссер картины «Поиск» В. Скитович. Лента, рассказывающая об одном дне монтажников, электриков, инженеров и ученых, работающих в Институте высоких температур Академии наук СССР над созданием уникальной опытно-промышленной установки — магнитогидродинамического генератора, в значительной мере построена на синхронных решениях. И именно это помогает нам ощутить напряженную творческую атмосферу поиска, царящую в институте.

Взяв положение из Директив XXIV съезда КПСС о дальнейшем совершенствовании в текущей пятилетке методов преобразования энергии, режиссер не стал растекаться мыслью по древу, что произошло в некоторых названных выше картинах, а сосредоточил свое внимание на одном лишь дне 25 мая 1973 года, когда энергия, выработанная МГД-генератором, два с половиной часа поступала в московскую энергосеть. Все, что мы видим на экране, необычайно современно. Более того, люди, создающие уникальную установку, мыслят категориями завтрашнего дня. Все это, казалось, было архисложно передать экранными средствами. Но фильм, нигде и ничего не упрощая, делает доступным понимание основной идеи — во имя чего трудятся исследователи, какие блага сулит в итоге их детище, когда, пройдя стадию экспериментов, МГД-генератор займет свое место на электростанциях.

Высокий уровень постановочной культуры — вот что отличает «Поиск». В фильме нет попытки спрятаться за важную тему или поразить вычурным монтажом, красивой фразой. В документальной строгости, помноженной на профессиональное мастерство режиссера и оператора,— главное достоинство картины, рассказывающей о вкладе московских ученых в пятилетку.

В одной из последних работ ЦСДФ, сделанной уже в нынешем году — фильме «Новаторы»,— есть новелла «Испытание будущим», весьма созвучная с «Поиском», хотя события в ней развиваются не в институте, а на заводе автоматических линий имени 50-летия СССР. Фильм свободен от лакировки. В нем показаны токари, работающие за станком, что на данной стадии характерно для завода. Но мы видим, что уже монтируются станки с программным управлением, меняющие самые основы труда рабочего. За таким станком сможет работать далеко не каждый. Тут нужны люди образованные. И одним из тех, кто первым освоил новое дело, стал Борис Титов, окончивший без отрыва от производства техникум. Он рассказывает о том, как много лет назад не было охотников переходить на новые по тем временам универсальные станки, что

и теперь некоторым людям, освоившим определенные приемы труда, трудно от них отказаться. А еще труднее перестроить свою психологию.

Не нечто ли подобное происходит и с некоторыми кинематографистами на ЦСДФ? Злободневность многих лент ЦСДФ утрачивается прежде, чем они доходят до экрана. Да и, к сожалению, создается впечатление, что часто темы, связанные с жизнью трудовых коллективов, с движением за социалистическое соревнование — все чем так богата сегодняшняя жизнь,— заимствуются документалистами из газет.

Сегодня массовый зритель жадно тянется к документу. Его привлекает реальный факт. Он хочет в и д е т ь все важное и волнующее, что происходит в стране. И кинодокументалистика обязана сегодня работать на эту огромную, массовую аудиторию. А эта аудитория требовательна, у нее высокие критерии художественности и правды, она не терпит приблизительности и поверхностного подхода к жизни. Не терпит и — не прощает.

В Обращении ЦК КПСС к партии, к советскому народу сказано: «Все, что у нас есть сегодня и чего мы добьемся завтра, зависит от нас самих, от умения каждого советского человека работать творчески, от высокой сознательности, профессиональной подготовки, чувства ответственности и дисциплины». Эти слова в полной мере относятся и к тем, кто связал свою судьбу с советской кинопублицистикой, поставленной на службу партии, народу.

У Центральной студии документальных фильмов в этом году обширная и напряженная программа. Краснознаменная ЦСДФ должна, опираясь на свои славные традиции, используя весь богатейший художественный арсенал кинопублицистики, с партийной страстностью участвовать, как говорил Дзига Вертов, «в непрерывных документальных боях» за коммунизм!

Б. Рунин

Наука — экран — человек

...Это — драмы, драмы идей.
Эйнштейн

I. ДРАМЫ ИДЕЙ ИЛИ ДРАМЫ ЛЮДЕЙ?

Новая физика и новое видение

Первый раз меня взяли в кино, когда мне еще не исполнилось семи лет. Было это во время гражданской войны, в Харькове, где, несмотря на частую смену властей, синематографы и иллюзионы продолжали давать сеансы. Как я теперь понимаю, крутили в тот день что-то вроде балета, выражаясь сегодняшним языком — на космические темы. Очень может быть, что мне тогда довелось посмотреть залежавшуюся копию «Путешествия на луну» Ж. Мельеса. Впрочем, возможно, это была вовсе и не французская лента, а в том же духе, но наша, ханжонковская. Не помню...

Помню только чувство изумления, охватившее меня, когда погасили свет, и в стене передо мной образовался четырехугольный провал, в котором метались человеческие фигуры... Помню также, что обратно мы ехали по Екатеринославской на конке...

Еще была конка. Уже было кино...

Когда я выходил из просмотрового зала после «Укрощения огня» Д. Храбровицкого, прихоти памяти внезапно вернули мне тот, казалось бы, навсегда утраченный день далекого детства.

Это все-таки очень странно, размышлял я, что вот мне, вовсе еще не Мафусаилу, посчастливилось быть современником, с одной стороны, конки, а с другой — космических кораблей и гигантских пусковых установок, какие я только что видел в натурных кадрах, снятых в Байконуре. Как могло получиться, что теми же глазами, какими я когда-то недоуменно пожирал безвкусную лунную пантомиму на побеленной стене иллюзиона, что теми же самыми глазами я вчера вглядывался в настоящий лунный пейзаж с настоящими людьми, неуклюже двигающимися по экрану моего телевизора?

Теми же? В том-то и дело, что нет!.. То есть глаза, конечно, остались моими, прежними, но вот зрение, вернее — видение мое, наше, изменилось за эти десятилетия существеннейшим образом. Оно стало куда ассоциативнее, куда избирательнее, куда диалектичнее. Оно научилось мгновенно применяться к смене скоростей и сопрягать явления и факты совершенно различного происхождения, порой чрезвычайно удаленные друг от друга в пространстве и времени. Оно стало более комбинаторным и более историчным. Оно адаптировалось к внезапным переходам от привычного к непривычному, от большого к малому, от «здесь» и «теперь» к «там» и «прежде». От мира, «набегающего» на зрителя, к миру, удаляющемуся от него. Оно стало многоплановым, а в какой-то степени и стереоскопичным. Оно приноровилось заглядывать в «промежутки» между картинами бытия, различая на стыках скрытые связи и «пропущенные» значения.

Оно стало куда понятливее и изощреннее.

И произошло это преимущественно под влиянием двух параллельно действующих факторов, между которыми угадывается глубинная генетическая связь. Я имею в виду современную науку и современный кинематограф.

Когда-то Г. Козинцев, со свойственной ему эрудицией, с присущим ему артистизмом, поведал нам, как на рубеже веков кинематограф органично прорастал из меняющихся запросов и потребностей «прежних» искусств — живописи, театра, литературы, как логика художественного познания мира сделала появление кинематографа назревшей неизбежностью. И он действительно появился. Не потому, что искусные механики изобрели съемочную камеру, и не потому, что аккуратные химики научились изготовлять светочувствительную целлулоидную ленту, а потому, что возникла

объективная необходимость в новых средствах отражения действительности.

И — добавлю уже от себя,— видимо, не случайно эта, давно назревшая потребность в новом виде искусства реализовалась именно тогда, когда произошли коренные сдвиги в науке, прежде всего — в физике. Весьма знаменательно, на мой взгляд, что становление кинематографа пришлось именно на те годы, когда научная мысль пересматривала многие из давно сложившихся фундаментальных представлений о строении материи. Когда Эйнштейн обнародовал свои поразившие мир выводы о свойствах времени и пространства, меняющихся в зависимости от движения тел.

Разумеется, я далек от намерения выводить кинематограф прямиком из теории относительности или устанавливать между этими открытиями жесткую связь. Но то, что коренные сдвиги в научном миропонимании имели на рубеже двух веков свое соответствие в художественной культуре человечества, вряд ли кто-нибудь оспорит. Мировая история была уже чревата к тому времени величайшими социальными потрясениями и как бы готовила для себя такие формы познания, какие отвечали бы масштабу грядущих перемен. Духовная жизнь стремительно раздвигала горизонты во всех направлениях и требовала для своего развития принципиально новых возможностей, принципиально нового мышления. Как научного, так и художественного.

При всей асинхронности великих открытий в истории естествознания и в истории искусства, на этот раз обе сферы человеческой культуры продемонстрировали солидарность.

Новые науки, новые виды знания возникали на протяжении всей истории цивилизации. Ныне они возникают то и дело, и мы воспринимаем это как должное. Ну, а новые виды искусства? Есть, наверное, какая-то объективная закономерность и в том, что семья муз, остававшаяся неизменной на протяжении нескольких тысячелетий, впервые пополнилась только в двадцатом столетии и пополнилась за счет такого искусства, как кино. Кино понадобилось, очевидно, прежде всего как искусство научно меняющегося мира. Разве иначе оно само меняло бы столь радикально свои «параметры» по мере научно-технического прогресса? Сначала звук, потом цвет, теперь на очереди объемность голографического изображения. Ни одно другое искусство не являло нам способности к такому быстрому и неуклонному техническому совершенствованию.

Тут уместно заметить, что некоторые актуальные научные идеи так или иначе преломились в самой структуре кинематографа и приобрели здесь негаданную, но убеждающую очевидность. Например, сразу стало ясно, что, расчленив движение на отдельные кадрики, кинематограф расширил познавательные возможности как искусства, так и науки. Режиссер получил волшебную способность по своему усмотрению растягивать, сжимать, вовсе останавливать или даже возвращать вспять событийное время. Ученый же приобрел тем самым незаменимое средство исследования динамических процессов самой различной природы.

«Эффект Кулешова», монтаж, еще отчетливее выявил перекличку методов познания действительности в кино и в науке. Ведь монтаж в сущности своей является как бы художественным аналогом индуктивного метода получения нового знания. Извлекая из двух сопоставленных изображений новый «неизображенный» смысл, кинорежиссер в принципе применяет примерно ту же логику, какая позволяет исследователю извлечь из двух (или нескольких) приведенных в связь явлений их обобщенную незримую суть.

Наверно, все эти и подобные им «обоюдности» и позволяют с уверенностью сказать, что наше зрение действительно стало в двадцатом веке как более кинематографичным, так и более научным. Ибо процесс этот шел параллельно. Стремительно ширился фронт науки и все отчетливее определялась специфика киноискусства, его язык, его синтаксис. Из «живой фотографии» оно быстро превращалось в синтетическое средство художественного познания.

В наши дни на этом пути неуклонного самоопределения кинематограф сделал еще один

шаг: камера стала на редкость подвижной. Порой даже кажется, что она вдруг обрела максимум «степеней свободы» и теперь наслаждается своей возможностью непринужденно перемещаться во всех направлениях.

Когда-то Эйнштейн, излагая в общедоступной форме теорию относительности, включил в систему своих рассуждений запоминающийся образ: «наблюдатель, который свободно парит в пространстве». Современное кино, в сущности, и предлагает нам такого идеального наблюдателя. При этом он свободно перемещается не только в трех, но во всех четырех измерениях и чудесным образом проецирует на плоский статичный экран «событийное время» и «событийное пространство» в их динамическом единстве. Благодаря этому мир раскрывается перед нами даже не столько в необычных ракурсах, сколько в необычных отношениях, выражающих порой самый интимный порядок вещей, недоступный другим искусствам.

Коротко говоря, кинематограф внес в современную художественную культуру принципиально новый «пространственно-временной континуум», в котором мир предстал перед людьми в наиболее полно развернутом богатстве человеческого содержания.

Первым, если не ошибаюсь, осознал значение этого факта Эйзенштейн. Почти сорок пять лет назад в статье, которая так и называлась «Четвертое измерение в кино», он писал: «Обладая таким превосходным орудием познания, как кинематограф... мы скоро научимся конкретной ориентировке в четвертом измерении так же по-домашнему, как в собственных туфлях!»

Много позже родилась формула: «Кино есть искусство времени в формах пространства». Не знаю, была ли она известна Эйнштейну, но думаю, ему она должна была понравиться.

Памятуя об этой формуле, давайте посмотрим, как же современный кинематограф рассказывает о людях современной науки, о присущих им страстях и волнениях, о жизни, которой они живут. И всегда ли генетические связи кинематографа и науки получают разумное истолкование в теории и практике.

Родословная героя

Со времени выхода на экран фильма М. Ромма и Д. Храбровицкого «Девять дней одного года» прошло почти тринадцать лет. Это и много и мало. Для искусства совсем мало, для науки очень много. За истекшее время, если верить английскому исследователю этой проблемы Дереку Прайсу, мировая наука успела удвоиться в объеме. И не потому, что последнее десятилетие оказалось феноменально плодотворным для ученых разных стран, а потому, что такова особенность науки вообще. Во всяком случае, таковы темпы ее развития на протяжении трех последних столетий. Больше того, феномен науки тем, в частности, и удивителен, что никакой другой вид человеческой деятельности не развивается с подобным ускорением.

Что касается трех столетий, то на первый взгляд тут какая-то неувязка. В самом деле, как же согласовать такую давность периода удвоения с нашим твердым представлением об исключительности переживаемого момента? Выходит, темпы роста науки «по экспоненте» вовсе не новость! Почему же кругом только и говорят о нынешнем «информационном взрыве»? Но в том-то и дело, что десяти-пятнадцатилетний период удвоения объема науки, допустим, в прошлом столетии существенно отличался от такого же периода сейчас. Чем? Во-первых, тем, что прежнее удвоение объема просто несоизмеримо с сегодняшним, настолько это разнопорядковые величины. Удвоенный муравей и удвоенный слон! А во-вторых, никогда еще научные открытия не претворялись в жизнь, не становились достоянием практики, а главное, технологии и массового применения с такой быстротой, как сейчас. Едва ли не на другой же день!

Впрочем, самое понятие «объем науки» достаточно неопределенно, чтобы оперировать им в качестве однозначной величины. Оно ведь тоже складывается из ряда показателей и тоже не слишком точных, хотя и вполне объективных. Сюда относятся: количество научных журналов, количество публикуемых

научных статей, количество научных учреждений, размеры капиталовложений в науку и т. д., вплоть до самого очевидного — количества людей, занятых наукой.

Что касается последнего показателя, то он, помимо логической и статистической убедительности, более всего интересен для данного разговора о людях науки в нашем игровом кинематографе. Кроме того, этот показатель особенно характерен для нашей страны, где рост научных кадров приобрел редкостную стремительность. Собственно, он повсюду имеет тенденцию обогнать прочие показатели. Достаточно сказать, что, по данным того же Дирека Прайса, примерно девяносто процентов всего количества когда-либо живших на Земле ученых приходится на настоящее время. Но для нашей страны, если учесть особенности ее исторического развития, этот процент, наверное, будет еще выше.

Во всяком случае, количество научных работников после войны удваивалось у нас даже не каждые десять, а примерно каждые семь лет. И сейчас оно перевалило далеко за миллион. Иначе говоря, из каждых двухсот пятидесяти «статистических» жителей Советского Союза (включая младенцев и стариков) один, а то и более обязательно должен быть научным работником.

Словом, ученый — профессия для нашей страны не только типичная, но и весьма распространенная, едва ли уже не массовая, хотя и сравнительно новая. Любопытно, что у Пушкина слово «ученый» почти не встречается. В качестве прилагательного («ученый малый, но педант») — сколько угодно, но в качестве обозначения профессии оно еще было редкостью. Даже несмотря на давнее уже к тому времени существование Академии наук. Даже несмотря на тот исследовательский дух, который внес в русскую культуру Ломоносов. (Замечу, что в английском языке слово «ученый» появилось еще позже: по утверждению профессора Дж. Бернала, оно впервые было употреблено лишь в 1840 году.)

Нет ничего удивительного, что эта профессия была сравнительно мало освоена искусством. Профессиональный ученый как некий социально-психологический тип до недавнего времени почти не привлекал внимания художников. И все же...

Не так давно один из наших старых знакомых, с которым мы впервые встретились еще на школьной скамье, напомнил нам с телевизионного экрана об обывательском отношении к науке в царской России. «В нашем обществе все сведения о мире ученых исчерпываются анекдотами о необыкновенной рассеянности старых профессоров и двумя-тремя остротами...» Это — сетования Николая Степановича, героя чеховской «Скучной истории». Устами Б. Бабочкина он поведал нам из прошлого, (хотя и с помощью современных художественных средств) о горестной судьбе умного, талантливого человека, глубоко несчастного в своем одиночестве, измученного окружающей пошлостью и вместе с тем беспредельно преданного науке. «Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека».

Николай Степанович почитаем коллегами, увенчан многими наградами и званиями, но не встречает понимания даже в собственной семье и тяготится мизерностью интеллектуальной жизни вокруг себя. Это натура беспокойная, деятельная, богато одаренная, но именно эти-то качества и не позволяют Николаю Степановичу мириться с той духовной утлостью и никчемной старательностью, которая так характерна для мещан от науки (к сожалению, во все времена!). Вспомните, с каким печальным удивлением характеризует Николай Степанович своего помощника: «Кругозор его тесен и резко ограничен специальностью; вне своей специальности он наивен, как ребенок... Кажется, запой у него под самым ухом Патти, нападi на Россию полчища китайцев, случись землетрясение, он не пошевельнется ни одним членом и преспокойно будет смотреть прищуренным глазом в свой микроскоп...»

Конечно же, этот самый Петр Игнатьевич — человек далеко небесполезный. Он работает с утра до ночи и помнит все прочитанное — тут на него можно положиться. Но ведь безын-

инициативен, бескрыл! «Будущность его представляется мне ясно. За всю свою жизнь он приготовит несколько сотен препаратов необыкновенной чистоты, напишет много сухих, очень приличных рефератов, сделает с десяток добросовестных переводов, но пороха не выдумает. Для пороха нужны фантазия, изобретательность, умение угадывать, а у Петра Игнатьевича нет ничего подобного. Короче говоря, это не хозяин в науке, а работник».

Я так подробно останавливаюсь на «Скучной истории» потому, что многое в самой повести и в ее телевизионной версии и сейчас звучит на удивление злободневно. Самый опыт «типологии» личности ученого, предложенный Чеховым,— едва ли не первый в русской художественной литературе — поразительно перекликается с нынешними спорами науковедов и психологов о природе исследовательского таланта, о специфике научной одаренности, о роли интуиции и ассоциативной способности, наконец, об изначальной парадоксальности творческого начала вообще.

Конечно, в наше время представления о «хозяине» и «работнике» в науке изменились просто в силу того, что научные исследования теперь ведут преимущественно большие коллективы, что предполагает именно такое разделение труда, при котором второй достойно дополняет первого. Но способность удивляться, изобретательность, воображение, раскованность логики и неожиданность ассоциаций — все эти качества, необходимые научному работнику, подмечены Николаем Степановичем с таким поразительным заглядом в будущее, будто он предвидел нынешние толки на эту тему, будто ему даже был ведом известный афоризм наших дней: «Настоящий ученый — это человек, который в ответ на слово «черное» говорит не «белое», а — «икра».

А разве не злободневно звучат у Чехова рассуждения другого научного работника, которого мы вправе рассматривать и как модификацию тургеневского Базарова и как предшественника нынешних сциентистов. Я имею в виду одного из героев повести «Дуэль» — фон Корена, изучающего эмбриологию медуз и вообще морскую фауну. Вспомните хотя бы то место, где он говорит, что гуманитарные науки «тогда только будут удовлетворять человеческую мысль, когда в движении своем они встретятся с точными науками и пойдут с ними рядом». Ведь это тоже — не только современная терминология, но и как бы прообраз наших сегодняшних дискуссий о структурализме, теории информации и т. д.

Кстати сказать, вопрос этот и сейчас зачастую решается с тем же прагматическим упрощением, с той же досадной прямолинейностью и, не побоюсь сказать, с тем же самодовольством и апломбом, что и чеховским персонажем. Именно поэтому, при всей «научности» взглядов фон Корена на жизнь, на культуру, на человеческие отношения, образ этот — и в исполнении В. Дружникова (телефильм «Дуэль») и в более сложной интерпретации В. Высоцкого (недавний кинофильм И. Хейфица «Плохой хороший человек») — не способен вызвать того родственного понимания, какое пробудил в нас Б. Бабочкин своим Николаем Степановичем.

Да и то сказать, Николай Степанович не просто «хотел бы проснуться через сто лет и хоть одним глазом взглянуть, что будет с наукой». Становится ясно, что если оставить в стороне его тоску по общественным идеалам, он в чем-то подготовлял собой тип ученого и тот человеческий тип, с каким мы недавно встретились в фильме Е. Габриловича и И. Авербаха «Монолог». Правда, тот первый монолог — исповедь Николая Степановича — прозвучал не сто, а восемьдесят пять лет назад, но так ли уж обязательно здесь полное совпадение в сроках. Для меня важнее то, что академик Никодим Васильевич Сретенский в прекрасном исполнении М. Глузского — это герой «Скучной истории» в его нынешней модификации. С тем же примерно соотношением академического авторитета и душевной неустроенности, тонкого проникновения в язык науки и неумения найти общий язык с женой и дочерью. С той же суховатой сдержанностью, с одной стороны, и потребностью душевного излияния — с другой.

Да, между тем и сегодняшним монологами улавливается некая интонационная общность. Вместе с тем, они как бы исторически обрамляют собой весь спектр характеров, представляющих науку в нашем искусстве. Их ведь немало. И советский кинематограф отнюдь не теперь обратился к этой теме. Вспомните такие фильмы сороковых и пятидесятых годов, как «Александр Попов», «Жуковский», «Академик Иван Павлов», «Человек с планеты Земля» (о Циолковском) — это если говорить о картинах биографического жанра. А ведь был еще знаменитый «Депутат Балтики», были и другие, менее известные картины, посвященные судьбам людей науки.

Почему же в таком случае я начал эту главу с «Девяти дней одного года» и избрал именно эту картину в качестве системы отсчета? Да потому, что в ней, пожалуй, впервые на нашем экране получил человеческое преломление тот исторический феномен, который мы все теперь привычно именуем научно-технической революцией. Даже слишком привычно.

А ведь речь идет действительно о р е в о л ю ц и и, о перевороте, о глобальном потрясении, которое отразится и уже отражается на всем человеческом бытии. Не об очередных усовершенствованиях технологии, не о частичной рационализации отдельных производственных процессов, а о чем-то необычном, качественно новом, доселе небывалом. О том, что сама наука становится величайшей производительной силой и мощным фактором исторического развития. Когда-то Горький провидчески назвал науку «нервной системой нашей эпохи». Да, она теперь влияет и на мировую политику, и на мировую культуру, и на весь интеллектуальный климат планеты. И — на мироощущение каждого из нас, как бы мы ни были далеки от научного знания.

Четыре направления исследований — атом, космос, электронно-вычислительная техника и ген — коренным образом изменили наши научные представления. Они дали в руки человека небывалое могущество. Но они же во весь рост поставили перед нами вопрос о путях и границах человеческого вмешательства в природный порядок вещей. Расшифрованный ген открылся человеку, но во всей своей незащищенности перед лицом тех безграничных возможностей, которые предлагают нам остальные три направления.

Так, после второй мировой войны на нашей планете стала намечаться принципиально новая ситуация, связанная с тем, что человек, наряду с достижением величайших благ для себя способен осуществить и тотальное самоистребление. Выяснилось, что кардинальная разгадка жизни может оказаться в наше время такой же реальностью, что и уничтожение жизни. Тоже кардинальное.

Оглядываясь сейчас на «Девять дней одного года», понимаешь, что это была первая картина, овеянная ветрами научно-технической революции, несущая на себе свет ее благотворных свершений и тень ее грозного величия. Это была поистине «картина-размышление», как определил ее сам М. Ромм.

Отсюда — новизна содержания фильма. Отсюда — и новые характеры и новые обстоятельства. Фильм возвестил о появлении весьма типичной и весьма существенной для всего уклада нашей жизни разновидности советского молодого человека. Как-то сразу стало ясно, что для современной науки характерен уже не тот тип «ученого мужа», какой зрительно связан для нас, например, с торжественной фигурой Тимирязева у Никитских ворот. И не тот образ всечеловеческого мыслителя, какой вселяет в нас веру во всепобеждающую силу знания — например, на великолепном нестеровском портрете Павлова или на знаменитой фотографии старого Эйнштейна. М. Ромм и Д. Храбровицкий как авторы, А. Баталов и И. Смоктуновский как актеры познакомили нас с двумя молодыми людьми, в самом облике которых не было не то что мудрости или хотя бы глубокомыслия, но на первый взгляд — даже признаков профессиональной осанки.

Но, заговорив о новой поросли ученых, кинематограф продолжал все же тяготеть к старой научной гвардии. Вслед за фильмом М. Ромма и Д. Храбровицкого

появилась картина С. Алешина и Г. Натансона «Все остается людям», тематические и фабульные особенности которой во многом перекликаются с «Девятью днями» — тоже научный городок, тоже физики, тоже проблема «термояда», тоже тема жертвенного служения науке и т. д. Однако в центре — более традиционный образ крупного ученого и общественного деятеля академика Дронова (последняя роль Н. Черкасова).

Надо сказать, что вообще фильмы о «пожилых» ученых связаны в нашей памяти с яркими актерскими индивидуальностями. Достаточно напомнить о покойном Б. Ливанове в роли старого хирурга-экспериментатора профессора Седова («Степень риска» И. Авербаха). Или о О. Жакове в роли биолога-байкаловеда профессора Бармина («У озера» С. Герасимова). Или о Н. Плотникове, удивительно сыгравшем два «сообщающихся» характера — темпераментного, азартного, неукротимого даже перед лицом неминуемой смерти от облучения Синцова («Девять дней») и иронического, чуть лукавого профессора Ниточкина из «Твоего современника» Е. Габриловича и Ю. Райзмана. (О работе М. Глузского в «Монологе» я уже упоминал.)

Конечно, такая классификация представителей современной науки по возрастному признаку сама по себе не слишком научна. Под нее, например, не подпадает центральная фигура «Укрощения огня» — главного конструктора космической техники Башкирцева (К. Лавров). Повествование о нем явно навеяно обстоятельствами жизни покойного академика С. Королева и охватывает как юность, так и зрелые годы героя. В этом смысле фильм Д. Храбровицкого близок к биографическому жанру, так же, как и другая картина, которая снимается сейчас на «Мосфильме» — «Выбор цели» Д. Гранина и И. Таланкина, где на фоне политических событий сороковых и пятидесятых годов крупно дана фигура академика И. Курчатова.

Я выделил эти два характера еще и потому, что они представляют собой особый тип научной деятельности. Перед нами прежде всего — организаторы науки, руководители гигантских по объему и сложности работ. Стоя во главе многотысячных коллективов, И. Курчатов и С. Королев направляли и координировали усилия исследователей, конструкторов и специалистов самых различных профилей. Это тоже разновидность ученого, которой не было раньше, особенно характерная для нашего времени и нашей страны.

Драматизм науки и драматургия кино

Картин о людях науки создано у нас немало и почти все они имели обширную прессу. Вот отсюда-то я и начну. Замечали ли вы, что в редкой рецензии, а уж тем более статье о таких фильмах, особенно — хвалебной или хотя бы только сочувственной, не приводились ставшие уже почти магическими слова Эйнштейна — «драма идей». Да и как может быть иначе— ведь про ученых!

Слова эти действительно звучат красиво и сразу придают любому разговору о любом «научном сюжете» какой-то возвышенный, чуть ли не жреческий характер. Невольно представляешь себе атмосферу некоего мыслительного таинства, интеллектуального борения, умственных страданий. Меня, признаться, давно уже удивляет эта готовность возводить каждое прикосновение к теме науки, даже самое легкомысленное, в разряд духовных потрясений.

Шутка ли сказать — драма идей! Ведь из этих драм и складывается фундамент науки. Ведь Эйнштейн произнес эти слова, говоря об исторической эволюции физики, о появлении принципиально новых научных концепций, об их столкновении со старыми, об их противоборстве и взаимодействии, а вовсе не о трудностях какой-нибудь частной задачи, пусть даже очень важной.

Итак, поскольку эти слова Эйнштейна стали в наших суждениях привычным заклинанием и вроде бы даже охотно используются в качестве критерия, вернее похвалы, пришла пора разобраться в их применимости. Не путают ли они нас своей магической выразительностью? Не смещают ли в наших глазах смысл и масштаб рассматриваемых явле-

ний? И еще — не толкают ли они некоторых художников на путь дурной научности и дурного сочинительства (что, впрочем, в большинстве случаев совпадает)?

Скажу прямо — ни одно из перечисленных выше произведений нашего киноискусства я бы не рискнул посчитать драмой идей. Разве что осторожно охарактеризовал бы этими словами переживания героя «Скучной истории» Николая Степановича, столь проникновенно сыгранного Б. Бабочкиным. Но и то, это была бы не драма его научных воззрений, ибо мы ничего о них не знаем.

По существу, весь монолог Николая Степановича — это крик души человека, который предан науке, создан для нее, но имеет несчастье жить в эпоху безвременья. Его драма идей это прежде всего философская драма. Послушайте, как мечтает он о стройной, всеохватной системе мышления, которая позволила бы привести к единству все накопления его жизненного и специального опыта: «В моем пристрастии к науке, в моем желании жить... и в стремлении познать самого себя, во всех чувствах, мыслях и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое».

Это тоска по тому, «что называется общей идеей или богом живого человека»,— говорит Николай Степанович. Да, можно сказать и так. Мы теперь называем это научным мировоззрением. И потому его драма идей — это драма отсутствия руководящей идеи.

Разумеется, это частный и редкий случай. Так сказать, негатив ситуации. Куда типичнее, если говорить о прошлом, драма идей, связанная с революционным потрясением в науке, с переворотом в системе научных представлений, то есть с открытиями, существенно меняющими научную картину мира. Такие открытия неизбежно влекут за собой ломку научного мировоззрения и мучительные поиски нового синтеза. Да, это прежде всего научно-философская драма. И она каждый раз подтверждает тот непреложный факт, что наука и философия кровно нуждаются друг в друге и стимулируют друг друга. Это драма Коперника, драма Ньютона, драма Лобачевского, наконец, драма самого Эйнштейна.

В мире уже создано несколько пьес об Эйнштейне. В ГДР даже поставлена опера о нем. В фильме Д. Гранина и И. Таланкина ему тоже будет уделено место. Значит ли это, что сцена и экран могут познакомить зрителя с драмой идей великого ученого? Вместо того, чтобы вести на этот счет ханжеские разговоры — мол, все зависит от таланта художника,— давайте сразу и честно признаем, что такая затея неосуществима. Лучше без всяких околичностей так прямо и скажем — дать зрителю хотя бы отдаленное представление о научных идеях автора теории относительности художественный кинематограф не в состоянии.

Вот тут-то и начинается разговор о границах «киногеничности» науки. Видимо, они тем шире, чем дальше в глубь истории заглядывает кинообъектив, то есть чем старее открытие, ставшее источником научной драмы. Об открытии Коперника недавняя лента польских кинематографистов Э. и Ч. Петельских может дать какое-то представление. Драма перехода от геоцентрического к гелиоцентрическому взгляду на мироздание еще как-то вписывается в драму жизни человека, потому что может быть по ходу дела достаточно внятно изложена на экране. Но дальнейшим фундаментальным открытиям науки путь на экран, видимо, заказан. По крайней мере, до тех пор, пока эти открытия не приобрели в сознании зрителя аксиоматической очевидности.

Да, разумеется, этот «запрет» исторически все время смещается. Известный физик Макс Борн однажды обратил внимание на то, что хорошо образованные юноши воспринимают как нечто само собой разумеющееся вещи, которые нам кажутся ужасно трудными. «Последующие поколения,— пришел к выводу он,— будут говорить об атомах и квантах так же легко, как мы говорим об этом столе или стуле, или о звездах в небе». Но пока....

Любопытно, что художественные фильмы об ученых, поставленные в сороковых и пятидесятых годах, строились именно как обна-

жение логики научного поиска, как развернутая история формирования научной идеи. Авторы обращались к нам в расчете на наше полное понимание предмета, на наше активное мысленное соучастие и лишь тем самым — в расчете на наше человеческое сочувствие герою.

Мы присутствовали при экспериментах с разрядником и своими глазами видели, как из него постепенно возникает прообраз радиопередатчика. Мы наблюдали за собакой в станке и воочию убеждались, что по звонку у нее начинается слюновыделение. Мы следили за вращающейся пластинкой, мы слушали рассуждения самого ученого, который подробно рассказывал нам, как ведут себя при этом частицы воздуха, а экран пояснял его слова мультипликационными вкраплениями. Сквозь духовую музыку на катке мы вслушивались в глухой голос сидящего на скамейке старого одинокого человека и вместе с ним приходили к выводу, что если ракета отталкивается от газов, выбрасываемых из себя, значит, она сможет лететь в пустоте.

Конечно, теперь эти картины кажутся наивным просветительством, и художественная их ценность вызывает сомнение. Научные идеи развернуты в них с такой старательной наглядностью, которая неминуемо заставила потесниться собственно искусство. Их авторы умели вовлечь нас в научный процесс, однако дорогой ценой откровенной иллюстративности. Нам доступны заветные мысли их героев, и мы благодарны им за доходчивые объяснения и полезные сведения, но все-таки драматизм науки связан для нас теперь с каким-то иным эмоциональным статусом.

Почему же так получается?

Разве процесс познания не драматичен по своей сути? Разве движение творческой мысли — противоречивое, зигзагообразное, непоследовательное, изобилующее неожиданностями, случайностями, скачками — не может стать материалом искусства? Пусть драмы идей связаны лишь с основополагающими научными концепциями и лишь в переходный, кризисный период. Но ведь всякое творчество остроконфликтно. Оно мучительно, даже когда приводит к успеху, даже когда дает человеку удовлетворение. Потому что это каждый раз — шаг в неизвестное, потому что это поиск, а он неизбежно требует большой траты нравственных сил. Ведь это борьба, преодоление. И не только «косных сил природы», не только власти авторитетов, но и собственных предрассудков, сомнений и иллюзий. А больше всего — собственного «здравого смысла».

Казалось бы, и в самом деле — для искусства тут раздолье. Однако все это легко сказать и почти невозможно перенести на экран. Возьмем, к примеру, физиков, которых в наших фильмах об ученых едва ли не половина. Тут следует учесть, что нынешняя физика, проникнув в самые глубины материи, оперирует теперь такими категориями и понятиями, такими идеями, которые не то что изобразить, но и представить себе нельзя.

Мне не раз приходилось слышать из уст покойного академика Л. Ландау его любимый афоризм, смысл которого таков: человек уже в состоянии постигнуть то, чего он еще не в состоянии вообразить. В противоположность всему предшествующему познавательному опыту, наши нынешние аналитические способности опередили нашу фантазию. Реальные представления человека уже не поспевают за его исследовательской логикой.

Да и вообще, современная наука (а не только физика) уходит все дальше и дальше от наглядных моделей и развивается в сторону все большей математической символизации. Зачастую она имеет дело с объектами, которые не поддаются обычному словесному описанию. Вместо «нормальных» слов, за которыми мы привыкли угадывать предметную реальность, она предлагает нам все удлиняющуюся цепь абстрактных усложнений. Тенденция науки к «ненаглядности» стала настолько очевидной, что самый этот термин «ненаглядная физика» приобрел в научной литературе все права гражданства. По словам академика В. Глушкова, ученые давно примирились с «ненаглядностью» как с неизбежной «платой

за интеллектуальный выигрыш, связанный с пониманием». Абстракции, немыслимо далекие отвлечения от чувственного опыта, непредставимые сущности — вот язык современных научных идей.

Что же касается современного кинематографа, то он как бы призван компенсировать собой этот отход «человека научного» от эмпирической реальности, от непосредственных восприятий. Несмотря на свое генетическое родство с наукой, кинематограф обнаруживает прямо противоположную тенденцию развития. Максимум наглядности, конкретности, зримости. Как можно больше пищи глазу и уху. Стремление к материальной очевидности, даже фактурной точности изображаемого. Действительность должна иметь на экране наиболее адекватный физический облик. Пусть все выглядит натурально, как в жизни. Пусть у зрителя будет иллюзия абсолютной реальности, даже хроникальной достоверности. Никаких заменителей, да здравствует эстетика документальной подлинности!

Таков язык современного кинематографа, по крайней мере в преобладающей тенденции. Для него платой за эмоциональный выигрыш, связанный с пониманием, является минимум условностей. «Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических, натуральных формах видимой и слышимой жизни»,— совершенно справедливо, на мой взгляд, говорит режиссер А. Тарковский. А известный теоретик кинематографа З. Кракауэр даже снабдил свой капитальный труд, посвященный природе кино, многозначительным подзаголовком: «Восстановление прав физической реальности».

Теперь представьте себе «драму идей» самого Эйнштейна. Того Эйнштейна, который уже признан и знаменит, но пытается познать эту самую физическую реальность еще глубже, и на протяжении тридцати пяти лет — до самой смерти — тщетно бьется над созданием единой теории поля. Представьте себе «драму идей» Эйнштейна, величайшего революционера в науке, так и не принявшего основных положений квантовой механики, вызванной к жизни его же открытиями, и ведущего по этому поводу длительный напряженный спор с Нильсом Бором. Как вы расскажете об этой драме языком художественного кинематографа? Ведь для того, чтобы драма идей ученого стала драмой и для нас, мы должны вникнуть в суть дела и хотя бы приблизительно представить себе, о чем идет речь, из-за чего полемика.

Но как это сделать? Как рассказать об этих идеях и понятиях с экрана, если сам Эйнштейн говорил, что они не просто далеки, но даже логически независимы от чувственного восприятия? Он считал, что связь между ними и чувственным восприятием «аналогична не отношению бульона к говядине, а скорее гардеробного номерка к пальто». Что же мы вынесем из этих «гардеробных номерков», даже если экран нам их предъявит? Нам, не специалистам, не физикам, а просто зрителям? Ровным счетом ничего!

Как-то Чаплин сказал Эйнштейну: «Вам люди аплодируют потому, что вас никто не понимает, а мне — потому, что меня понимает каждый». В состоянии ли художественный кинематограф сделать так, чтобы «драму идей» Эйнштейна понимал каждый? А ведь это была нешуточная драма. «Демон проблем безжалостно сжимает меня в своих когтях и заставляет предпринимать отчаянные усилия, чтобы преодолеть математические трудности». Это признание самого Эйнштейна. Возможно ли средствами художественного кинематографа раскрыть его истинный смысл? В том-то и дело, что нет. А если не раскрывать? Но, подумайте сами, хорошо ли это будет, если мы увидим, как на экране мучается человек, и не сможем осознать, из-за чего же он мучается. Из-за чего-то «научного»? Как перенести на зрителя предмет борений героя, если об этом предмете иной раз даже нельзя рассказать словами, а можно описать его только языком формул и уравнений? Если ученые и сами в своих изысканиях часто испытывают «муки вербализации»?

Можно ли сыграть изменчивость атома?

Но вот вам суждения «вербализованные», да к тому же окрашенные непринужденной разговорной интонацией, ставшие репликами, скоротечным диалогом:

Голос Куликова. Интересно — повышаем силу тока в разряде, увеличиваем магнитное поле, должен бы соответственно нарастать и выход нейтронов...

Гусев. А он не нарастает.

Как мы, зрители, не физики, далекие от проблем «термояда», должны относиться к подобным диалогам? Я думаю, так же, как к прочим деталям обстановки, создающей в «Девяти днях» атмосферу документальной достоверности. Мы не придаем подобным репликам существенного значения и не ищем в них глубинного смысла. Что-то у них там не ладится, вот и все. Да и авторы не вкладывают в такие слова никакой драматургии, а дают их время от времени, что называется, для антуража, числя их в том же образном ряду, что и гул вакуумных насосов, сопровождающий этот кадр. Они нужны для ощущения подлинности происходящего, для фона, не больше.

Точно так же никто не обязывает зрителя картины А. Агабабова и Ф. Довлатяна «Здравствуй, это я!» вникать в научное содержание слов Артема, когда он, докладывая ученому совету, стоит у доски, испещренной формулами, и говорит: «Это первичные предположения относительно природы мягкой компоненты в ливнях Оже...» И т. д. Авторы картины отдают себе отчет в том, что зрительный зал не будет поглощен проблемой поведения элементарных частиц в космических лучах, и не ставят перед собой задачи приобщить его к этой проблеме. И хотя герои фильма то и дело произносят сакраментальные слова «драма идей», но произносят-то они их именно в той тональности, которая в данном контексте наиболее естественна — едва ли не иронически, просто для красного словца: «Скоро будем кувыркаться в противоречиях. Началась драма идей...» Научная премудрость здесь тоже дана между прочим, вскользь, только как примета места, времени и профессии героя.

Подобные «импрессионистические» вкрапления «научности» встречаются почти во всех фильмах об ученых. Иногда, правда, как, например в картине «Все остается людям», они могут озадачить своей элементарностью. Не думаю, чтобы академик Дронов стал терять время, которое у него расписано буквально по минутам, на то, чтобы выслушивать на совещании сообщение о свойствах частиц и античастиц, позаимствованное из школьного учебника по физике. Да еще поощрять докладчика одобрительными репликами. Однако именно эта небрежность как раз и подтверждает тот факт, что автор менее всего претендовал на изображение драмы академика Дронова именно как драмы определенной физической концепции.

Но вот мы сталкиваемся с той же идеей использования эффекта аннигиляции для получения энергии в картине Н. Рыбака и Т. Левчука «Длинная дорога в короткий день». Здесь уже дело обстоит иначе. Здесь сама научная идея становится, как теперь говорят, сюжетообразующим началом. Вокруг нее разгораются страсти, и не только любовные, но и академические, не говоря уже о международно-политических. Дело в том, что директор института Максим Нерчин убежден в том, что он вот-вот подберется к новому источнику энергии, который во много раз превзойдет возможности ядерного горючего. Однако помощница Нерчина, любящая его Екатерина Золотаренко, считает, что идея еще не созрела.

На заседании ученого совета она выступает против любимого: «Суть вопроса в том, что мы не сумели преодолеть развивающиеся неустойчивости. Накопитель оказался слабым звеном в нашей программе. И слишком рано утверждать, что задача решена». И вообще Екатерина считает, что «метод накопления античастиц себя не оправдал. Позитронов нет».

Перед нами конфликт, основанный на разном подходе к методу получения позитронов. Авторы всячески пытаются вовлечь зрителя

в весьма оживленную дискуссию по этому вопросу, предоставляя ему возможность выслушать и доводы самого Нерчина. Тот считает, что все делается правильно, а причина неполадок — «в неудачном варианте ловушки. Это и не позволило нам накопить достаточное количество позитронов... Наша главная задача — как можно скорее запустить ускоритель». Но Екатерина и тут не согласна.

С ученого совета они уходят с сознанием того, что главное сражение у них еще впереди. И, конечно, этот научный спор очень осложняет отношения супругов, тем более что Екатерина, по ее признанию, любит Нерчина «до ненависти». Да и он дорожит ею.

Ну, а зритель, чью сторону держит он в этом споре? В том-то и дело, что бедный зритель, которому дали почувствовать его полную научную некомпетентность, ощущает себя дремучим невеждой и униженно теряется в догадках. Только приезд Саввы Баглая, фронтового товарища Нерчина, несколько утешает его. Савва — провинциал, человек простой, без степеней и званий, что называется — от земли. Пусть он и решает, кто прав. Тем более что Нерчин за рюмкой безотлагательно вводит Савву в курс дела: «Ты представляешь, Савва, на новой установке я накоплю невероятное количество позитронов. Ты представляешь!.. О, Савва, ты не представляешь...»

Зритель тоже не представляет, но теперь он уже не так одинок. Он даже начинает верить, что Нерчину удастся накопить нужное количество антивещества, хотя, что это за штука, ему не объяснили. И вот — новая попытка. Казалось бы, все хорошо — вакуум в ловушке вроде бы подходящий — «в среднем десять в девятой», но опять пульсирует пятно и опять позитроны сброшены. Правда, при более высокой энергии, а кроме того, сброс-то произошел не там, где ему полагалось. Понимаете, что происходит?

Нерчин не отступается от своей идеи. Он создает новую установку. «Я их накоплю... Да, накоплю! Я заставлю ее работать. Я заставлю позитроны быть джентльменами. Я...» Но его посылают в заграничную командировку. И получилось так, что Екатерина сама возглавила дальнейшие эксперименты. У нее установка заработала. Все было бы хорошо. Но после удачного опыта героиня вернулась в институт и решила повторить его самостоятельно. Ей захотелось одной, «с глазу на глаз встретиться с гостями из антимира...» И тут происходит несчастье.

Я очень хорошо понимаю директора Института ядерной физики в Новосибирске академика А. Будкера, который не считает для себя возможным хоть сколько-нибудь всерьез принять этот фильм. Но оттого ли картина так плоха, что в ней бушуют «околонаучные страсти» и «внешний мелодраматизм подменяет подлинные драмы науки, драмы идей»?*. Честно говоря, у меня сложилось прямо противоположное впечатление — авторы потерпели поражение именно потому, что хотели во что бы то ни стало насытить свой фильм «научными» коллизиями.

И это очень типичный, с моей точки зрения, случай претензии на «драму идей» в художественном (а не в научно-популярном) кинематографе. Особенно типичный для тех фильмов, где речь идет о точных науках, да и вообще о естествознании.

Герой недавнего фильма В. Денисенко «Озарение» Юрий Морозенко вопреки мнению сотрудников своей лаборатории, объявляет себя сторонником вирусо-генетической теории возникновения рака. Он рассуждает очень просто: раз передача информации в обратном направлении є РНК на ДНК существует, значит, эта теория правомерна. Но руководство института ставит вопрос о закрытии темы Морозенко. Коллеги считают его человеком, который замахнулся на святая святых молекулярной биологии. К его опытам скептически относится даже близкий товарищ Корж. По его мнению, высказанная Юрием теория ради достоверности должна быть проверена хотя бы на двух объектах. Но недаром Юрий в другом месте гордо заявляет, что он стоит «на граните эксперимента». Он предъявляет Коржу снимки, которые

* «Советский экран», 1973, № 22.

должны разом рассеять его и наши сомнения. Нам предлагается в дополнение к снимкам следующий диалог: «Двойная спираль?»— «Да, — отвечает Юрий, — синтезированная в системе... А это ее термическая денатурация... А это она сама под электронным микроскопом».

Такие доводы не могут не убедить, тем более что потом героя фильма начинают поддерживать пожилой авторитетный ученый Дружинин, который тоже считает, что «гипотеза Юрия Ивановича про (?) обратную транскрипцию подтвердилась опытом». Больше того, Дружинин сразу предлагает ему новую тему: «Есть одна загадка, которая ставит в тупик наимудрейших экспериментаторов: десять типов гистонов блокуют миллионы генов. Вот над чем стоит поломать голову...»

Мы и заинтригованы и рады за героя. Но у Юрия назревает конфликт с женой. Тщетно пытается он увлечь ее своими идеями. «Понимаешь, — говорит он ей, — до сих пор исследование природы рака откладывали на потом, пока клетка не раскроет своей тайны до мельчайших подробностей. А если обратный перенос информации с РНК на ДНК существует, то абсолютно реально уже сейчас хотя бы предупредить раковые заболевания». Но жена далека от обратного переноса информации, она почему-то не понимает Юрия. Зато его понимает сотрудница института Галина. И когда однажды Юрий неожиданно является к ней домой, она ему со всей откровенностью признается: «Я раздумывала и решила, что Сент-Дьерди, очевидно, прав, сравнивая раковую клетку с бурым пятном на яблоке». На что Юрий ей отвечает: «Соединить несовместимое — пятно на яблоке и молекулярную любовь к электронам,— наверно, и является настоящей наукой».

Не знаю, насколько справедливо это суждение, но меня сейчас интересует другое. Может ли стать настоящим искусством подобная попытка соединить несовместимое — банальнейший треугольник и случайные обрывки каких-то научных сведений. Смотришь «Озарение» и думаешь, боже мой, почему они так некстати, так воспаленно и так предназначенно говорят про непонятное. Откуда у них эта, нет, не одержимость наукой, а, я бы сказал, наукообразная настырность, даже агрессивность? Почему они так нелепо демонстративны в своей комичной эрудированности?

Упомянутый ни с того, ни с сего Галиной известный биолог и блестящий публицист А. Сент-Дьерди, большой любитель афористических эффектов, однажды обронил такую мысль: «Мозг есть не орган мышления, а орган выживания, как клыки или когти». Что ж, герои «Озарения» пускают в ход свою интеллектуальность как раз с такой интонацией, будто, не произнеси они сейчас нечто умное, им не выжить.

Такие картины, как «Озарение» и более ранняя картина В. Денисенко «Тяжелый колос» (где «драмой идей» является различие взглядов на селекцию злаков и где герой в результате долгих поисков приходит к выводу, что «радиационный мутант обычной дикой пшеницы, облученный кобальтом-60, может дать необходимые хромосомные перестройки»), на мой взгляд, красноречивое свидетельство в корне неверных взглядов на ассимиляцию искусством современных научных проблем.

Но, может быть, самый курьезный пример насыщения художественного киноповествования «научной бутафорией» — фильм Л. Сона и Ю. Шиллера «Необычный день». Здесь погоня за «драмой идей» приобрела еще более пародийные формы. Герой этой картины молодой ученый Алтай Кумаров, возглавляющий станцию космических исследований, попадает в драматическую ситуацию. Судите сами, на станции объявлен аврал в связи с запуском космического корабля, и как раз в тот день, когда Алтай задумал жениться. Гости давно собрались, невеста в слезах, а в это время на солнце и в ионосфере наблюдаются возмущения. Чтобы мы поволновались вместе с героем, прониклись идущей у него в душе борьбой долга и чувства и пожалели его, нам сообщают все как есть, без утайки. Отмечено увеличение яркости факелов вблизи пятен. Кроме того, можно ожидать увеличе-

ния градиента магнитного поля вблизи нейтральной линии до одного гаусса на километр. А как известно, вероятность вспышек в таких случаях, причем вспышек высшего балла, очень велика. Словом, ситуация напряженная.

Само собой разумеется, фильм кончается благополучно. Молодые танцуют на крыше здания радиотелескопа. Я намеренно упоминаю об этой детали. Не из-за молодых, а из-за радиотелескопа. Есть что-то невыразимо удручающее в этом резком контрасте примитивного сюжета и мелькающих в кадре самых сложных средств, орудий и приборов современной науки.

Это замечание касается многих картин. Странное чувство обиды испытываешь, когда марионетки в белых халатах, механически бубнящие научные термины, приставлены к таким совершенным созданиям человеческого разума, как локаторы, радары, телетайпы, ЭВМ, термостаты, центрифуги и осциллографы. Среди сложнейших установок и приспособлений, характерных для современной индустрии знания, среди мигающих огоньков индикаторов, среди блеска кафеля и металла, среди толстых бетонных стен и немыслимого сплетения проводов, среди всего этого исследовательского великолепия ходят мужчины и женщины и произносят на публику сентенции, смысл которых загадочен и для них и для нас.

Так, может быть, все-таки лучше отказаться от специально научной проблематики? Может быть, подобные неудачи все-таки не случайны? Как ни странно, сами ученые смотрят на это более оптимистично. Все дело якобы в том, что люди, делающие картину из жизни ученых, должны как следует уяснить себе суть исследования, овладеть научными идеями, которыми живут герои фильма.

Я не раз с интересом и пользой читал работы академика Б. Кедрова. Но мне трудно согласиться с некоторыми положениями его статьи «Диалектика и кино», опубликованной несколько лет назад. Я убежден, например, что высказанный там взгляд на различие между научной и художественной деятельностью человека как раз должен порождать кинематограф типа «Озарения», со всеми присущими этому фильму особенностями.

Б. Кедров считает, что наука «выражает познанную ею истину в форме понятий», а искусство «выражает ту же истину в форме художественных образов». «С разных сторон и в разных формах одну и ту же истину». На этом Б. Кедров настаивает — одну и ту же!

Это может быть любая научная идея. Например, идея изменчивости атома. И ее можно положить в основу художественного фильма. Пусть только «в сценарии, и особенно в игре артистов, их убежденность в изменчивости атома... будет показана в ряде конкретных живых ситуаций». Пусть только эти ситуации «застают героев в разное время и заставляют снова и снова возвращаться к мысли, что действительно ничто в мире не остается неизменным...» И пусть «из всей ткани данной кинокартины вытечет сама собой и войдет в сознание зрителя результирующая мысль, что «все течет», более того, что это положение помогло идее об изменчивости атома войти в науку...»

Остается только предположить, что неудача «Озарения» вызвана тем, что артисты недостаточно прониклись результирующей мыслью относительно благотворной роли механизма саморегуляции. Очевидно, всему виной их научная неосведомленность.

Мне вспоминаются в этой связи очень удачные двухчастевки С. Райтбурта «Физика в половине десятого» и «Этот правый, левый мир» («Центрнаучфильм»). Для доходчивости они действительно построены на игровых ситуациях. И играет в них человек, который действительно разбирается в предложенных ему научных обстоятельствах, поскольку В. Шестаков зарекомендовал себя не только как способный артист, но и как ученый, доктор технических наук. Он действительно понимает научную логику сюжета, убежден в том, что говорит, и убеждает нас.

Так что же, может, стоит распространить этот опыт на художественный кинематограф? Сыграл же в картине С. Герасимова «У озера» эпизодическую роль академика Соболева, случайно встреченного журналисткой Валей

Корольковой, сам академик С. Соболев. И хорошо сыграл. Очень естественно. А польский режиссер К. Занусси в своем интересном фильме «Иллюминация», посвященном трудному пути молодого человека в науку, то и дело прибегает к такому приему.

Однако не будем столь глубокомысленны, когда все легко может обернуться лишь забавной игрой. Понимание актером своего «научного» текста, конечно, желательно, но все же оно не способно вдохнуть жизнь в сюжет, иллюстрирующий, скажем, идею изменчивости атома. Это будет мнимый драматизм и мнимая научность. А реальная человеческая драма из жизни ученых, типа «Девяти дней», или «Степени риска», или «Монолога», органично вберет в себя и профессиональные обязанности героя, и особенности его речи, и круг его интересов.

Как-то артист А. Джигарханян, игравший в картине «Здравствуй, это я!» Артема — физика по специальности, рассказал, как он работал над этой ролью. «На экране постоянно фигурировали «ливни Оже», но я не знал, что это такое, и, честно говоря не старался узнать. Ну зачем мне с умным видом говорить о том, чего я все равно не понимаю и не пойму. Для меня «ливни Оже» были неким обобщенным образом».

Что ж, А. Джигарханян и не тщился воссоздать мыслительный процесс ученого, он просто и правдиво рассказал нам о преданности своего героя науке и о драме его жизни. Люди, которые делали эту картину, к счастью, не пытались загнать главный ее конфликт в недра атома или клетки, а вынесли его за пределы специальных познаний. Их, как и авторов «Степени риска» и «Монолога», интересовало человеческое бытие науки, и они не форсировали ее драматизм псевдонаучным мудрствованием.

Да и вообще, как уже говорилось выше, «драмы идей» в эйнштейновском понимании весьма редки и являются прерогативой лишь выдающихся мыслителей, чьи открытия сотрясают фундамент науки. «Ознакомление широкой публики с повседневной жизнью научных работников — особенно по телевидению — сопряжено с некой опасностью, поскольку она резко отличается от тех описаний, которые даются в научно-фантастических романах, где, естественно, фигурируют только драматические ситуации». Таково мнение человека, который судит не со стороны, а находится «внутри процесса», поскольку замечание это принадлежит известному французскому физику Пьеру Оже, тому самому, чьи «ливни» так и не заинтриговали когда-то А. Джигарханяна.

Искусство во всех его видах, жанрах и формах всегда стремится создать чисто человеческую, я бы даже сказал, специально человеческую картину мира. Наука в этом смысле движется прямо противоположным путем, преодолевая антропоморфность наших восприятий и навыков, отвлекаясь, очищаясь от них всеми доступными ей способами. С помощью приборов, с помощью математики и логики, с помощью абстракций. Наконец, с помощью ЭВМ, объединившей в себе значительную долю всех этих функций.

Сам по себе научный конфликт находится по отношению к искусству в ином измерении.

Драмы, о которых говорил Эйнштейн,— это драмы «для науки», но не «для искусства». Они могут стать предметом искусства лишь в своем социально-нравственном инобытии.

И тогда — это Галилей. Но не в его возражениях сторонникам геоцентризма, а в его конфликте с церковью. И тогда — это Эйнштейн. Но не в его дискуссиях с Бором, а в его конфликте с американскими правящими кругами, сбросившими атомную бомбу на Хиросиму.

Тогда — это драма характеров, где есть место и Гусеву, и Куликову, и Артему с Олегом, и математику Саше Кириллову, и профессору Седову («Степень риска»), и профессору Бармину («У озера»), и профессору Ниточкину («Твой современник»), и академику Дронову, и академику Сретенскому...

Но о них в следующий раз.

Актер: время и личность

На пленуме правления Союза кинематографистов СССР

Творчеству киноактеров был посвящен очередной пленум правления СК СССР. На пленуме были обсуждены вопросы, сложный узел которых и составляет то, что принято называть «актерской проблемой». Впрочем, как и показал пленум, выделить актерскую проблему, так сказать, в чистом виде почти невозможно. Настолько нерасторжимо слита она с общественными, творческими и производственными задачами нашего кинематографа в целом.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», подчеркнул в своем докладе секретарь правления СК СССР **А. Баталов**, выдвинуло перед кинематографистами обширный комплекс идейно-творческих вопросов. Среди них вопросы, касающиеся уровня художественного мастерства исполнителя, гражданской направленности и действенности его творчества — одни из самых важных и первоочередных. И, может быть, именно потому, «что актер — это та точка, в которой сходятся все усилия, где концентрируются все гигантские средства выразительности кинематографа»,— необходимость специальной дискуссии об актерском творчестве обрисовалась перед участниками пленума со всей непреложностью.

Докладчик всесторонне обосновал роль и место актера в современном кинематографе не только как исполнителя и выразителя режиссерского замысла, но и как «персонажа общественного», обладающего особой и мощной силой воздействия на зрителя — на его самосознание, на его духовное развитие.

Эта связь — «актер — зритель» — остается чем-то вроде постоянной величины в динамичном, постоянно меняющемся искусстве кино. В то же время, по замечанию докладчика, ни в одном из искусств не отражаются так стремительно, так непосредственно перемены, происходящие в жизни мира, в сознании и отношениях людей.

В сложной системе, какой является фильм, актер занимает особое положение в силу того, что экран способен сливать в сознании зрителей черты актера-исполнителя с образом, им созданным. Герои времени совпадают в нашем восприятии с «живыми лицами воплотивших их актеров». Да и самое время имеет свойство персонифицироваться в конкретном облике актера.

Старшее поколение зрителей, как свою молодость, как своих друзей, помнит и знает Бабочкина, Боголюбова, Жарова, Марецкую, Т. Макарову, Орлову, Чиркова, Черкасова.

По мере стремительного движения жизни менялись герои и вместе с ними явились и новые актеры — Крючков, Андреев, Алейников, Ладынина.

Рубеж Великой Отечественной войны определил и новые проблемы и новых героев. Это вся плеяда молодогвардейцев с именами И. Макаровой, Бондарчука, Мордюковой, Тихонова. Это роли Санаева, Смирновой, Папанова... Люди нового поколения свой век навсегда соединили с именами Урбанского, Самойловой, Ульянова, Смоктуновского, Стриженова, Артмане, Чокморова, Чиаурели, Степанкова...

С каждым годом кинематограф обогащался традициями, достижениями нашей театральной культуры. Ведущие актеры театра Щукин, Штраух, Мордвинов, Ужвий, Бучма, Анджапаридзе, Зака-

А. Баталов и С. Кулиш

К. Лучко и Л. Смирнова

иадзе, Ливанов отдавали кино свое вдохновение.

Только за последние годы, говорит А. Баталов, в мировом киноискусстве возникли и исчезли целые направления, родился новый вид политического, социального фильма, стало реальностью чудо магнитной, а теперь уже и лазерной видеозаписи; вместе с тем рос и менялся сам зритель, расширялся диапазон его социального мышления. Но как бы ни поворачивалась мода, как бы ни именовалось новое или новейшее направление, художественный кинематограф, будь он авторский, эмоциональный, интеллектуальный, операторский, режиссерский, всегда связан с актером и кровно заинтересован в том, чтобы этот актер был возможно выразительнее, современнее. Хотят или не хотят того авторы, режиссеры и операторы, но все серьезные творческие открытия кинематографа в конечном итоге утверждают имена замечательных актеров. Так, слава Васильевых неотделима от имени Бабочкина, Калатозов и камера Урусевского открыли Самойлову, неповторимая фантазия Феллини воплотилась в образах Мазины, лучшие фильмы Куросавы — это и роли Тосиро Мифунэ. Даже Эйзенштейн — этот великий мастер типажа — не стал исключением: когда он обратился к образам Александра Невского и Ивана Грозного, он вывел на мировой экран Николая Черкасова.

Эта неумолимая закономерность — только лишнее свидетельство творческой взаимозависимости, органично свойственной каждому экранному творению, резюмирует А. Баталов.

Непонимание этого закона, развивает он свою мысль, сбивает с толка тех, кто легко заработал популярность в кино. Пожиная лавры кинославы или простой узнаваемости, они вовсе забывают о тех создателях фильма, которые незаметно для актера изо дня в день формируют его экранный образ.

Много нужно душевных сил, много чисто профессиональных знаний и навыков, чтобы трезво оценивать себя, свое место в искусстве, да еще в таком по природе своей коллективном, как кино.

Десятикратно завидна судьба киноактера. Но точно так же велика его ответственность перед всеми, кто отдал ему свое время, силы и вдохновение. И еще более — перед самим собой и перед теми, для кого он является на экране.

Не секрет, что ровно в той же степени, в какой актер объединяет и невольно присваивает себе творческие усилия окружающих, он расплачивается и за все промахи и небрежность чужой работы. Он тот, кто с выходом фильма принимает на себя первый удар неудачи, он первый видимый виновник несостоявшейся встречи с искусством.

Все это было, есть и в какой-то степени будет, потому что суть, природа кинообраза заключаются как раз в его неделимости.

Особое преимущество художественного игрового фильма заключено в том, говорит далее А. Баталов, что на пленке отражается не только окружающий нас, видимый каждому мир и внешний облик событий, но и тот скрытый от постороннего взгляда внутренний, духовный мир человека, который является движущей силой всех его поступков и свершений.

Естественно, что эти особенности игрового кино неминуемо выдвигают определенные требования и к актеру, к самому м е т о д у современного изображения человека на экране. Очевидно, приходит к выводу докладчик, глубина и сила воздействия кинообраза зависят «не только от точности слов и выразительности мизансцен, но и в огромной степени от того, насколько органично они сплетаются с личностью данного исполнителя». О т т о г о, н а с к о л ь к о э т о т ч е л о в е к с а м с о в р е м е н е н, б л и з о к и п о н я т е н с и д я щ и м в з а л е л ю д я м.

Фото В. Бондарева

Василий Шукшин

Ия Саввина

Георгий Жженов

Марина Неёлова

Современный кинематограф давно перерос критерии, которые когда-то сам выдвинул по отношению к актеру — естественность, натуральность, подлинность,— словом то, что наиболее привычно объединяется понятием «органичность». Стремительно развиваясь, проникая вслед за литературой во все сферы человеческой жизни, современный кинематограф основательно спутал многие хрестоматийные установления относительно актера в кино. «Навсегда ушли те добрые времена, когда мы наивно и добросовестно делили актеров на кинематографических и театральных, эксцентрических и натуральных, фотогеничных и нефотогеничных». Проблемы века «ставят на очередь не более и не менее, как самое личность, человеческую сущность и значимость появляющегося на экране актера».

Объектив не так уж безразличен к тому, кто стоит перед ним. Каким-то образом киноглаз научился проникать по ту сторону формы, за ее внешнюю оболочку.

Мне кажется, продолжает оратор, что именно это, пусть даже очень трудно объяснимое явление и определяет современную манеру поведения актера на экране. Здесь скрыта большая часть «секрета» Габена и всемирного успеха Маньяни. И это же качество выдвигает из ряда хороших работ и объединяет воедино такие разные по времени и по материалу создания, как Дымов Бондарчука, неотделимый от Чехова, но еще более слившийся со всем существом исполнителя; как та девушка, которая смотрит на нас из времен гражданской войны глазами Инны Чуриковой; как незабываемый по степени человеческой убежденности Ульянов — Трубников в «Председателе».

Во всех этих работах, замечает А. Баталов, мы запомнили людей, характеры, а не персонажей. Все эти разные по режиссерскому решению, по времени действия, по историческим костюмам фильмы, тем не менее, накрепко связаны с современностью прежде всего и более всего этими актерскими работами, а еще точнее — живой страстью, живыми мыслями, той современностью, которая заключена в самой личности исполнителя.

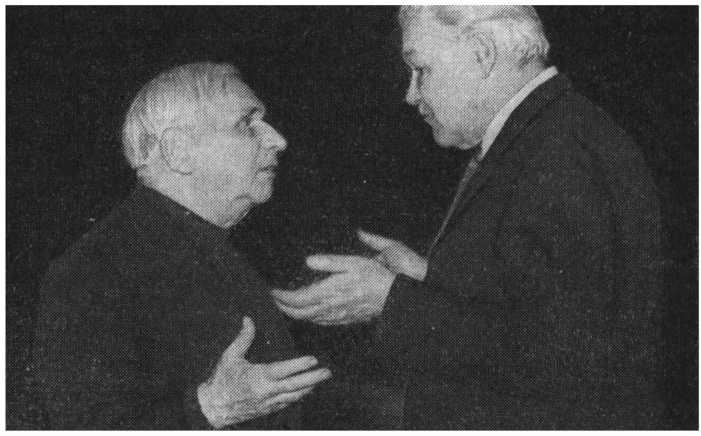
Особое значение приобретает это качество актера, когда речь идет о создании фильма на современном материале, о глубине заложенных в нем идей, о впечатляющей силе характера нового человека.

Постоянно говоря о том, что актер должен знать, понимать своего героя, его жизнь, деяния, стремления, мы все-таки часто подменяем суть внутренней связи исполнителя с современником простым фотографическим сходством, набором профессиональных или каких-то чисто внешних примет сегодняшней жизни. В результате на экране появляются персонажи, которые ездят в метро, ходят по современной стройке, танцуют, говорят о хоккее, носят джинсы, играют на электрогитаре, но при всем этом остаются бездушными плоскими изображениями. Они лишены самого главного, что делает экранный образ сопричастным времени и людям. Им недостает личного актерского ощущения, собственного внутреннего осознания всего, что составляет жизнь современника,— осознания его забот, его дел, горестей и радостей.

Таким образом, подлинное движение мысли, глубокие мотивы поступков и деяний человека сегодняшнего дня, его нравственный облик и духовное богатство остаются не раскрытыми, потому что по-настоящему не отражают на экране биографию нашего общества, нашей эпохи.

Невозможно создать современное, сколько-то убедительное и волнующее произведение, а тем более создать образы героев, которые, как сказано в Постановлении ЦК КПСС о кино, «привлекали бы цельностью характеров, человеческим обаянием, высотой нравственных идеалов», если персонажи, действующие на экране,— вчерашние. Если чувства,

Е. Габрилович и В. Санаев



мысли и поступки экранных героев примитивнее чувств, мыслей и страстей, свойственных сегодняшним людям.

Вот почему, подводит итог докладчик, проблемы развития творчества, мастерства, формирования личности актера кино приобретают сегодня сугубо практическое значение и становятся важнейшей частью общепартийного, общегосударственного дела советской кинематографии, нового подъема ее идейного, художественного и профессионального уровня.

Большая часть доклада была посвящена творческо-производственным вопросам. По словам докладчика, именно это и составляет «особую трудность» актерской проблемы: ее следует рассматривать не только согласно общим художественным задачам, но еще непременно в связи с производством, в связи с реально существующими условиями труда.

А здесь снова комплекс проблем — от крупных (выбор, занятость актера) до совсем частных, разрешимых в пределах конкретной съемочной группы (скажем, возможность отдохнуть в перерыве между съемками).

Сюда входят и отношения между актером и режиссером, которые складываются в процессе создания фильма, и нерешенная до сих пор проблема репетиций, современные критерии «профпригодности» — одним словом, все то, от чего зависит результат плодотворной работы над фильмом. Ибо, говорит докладчик, «не преодолев разрыв между серьезной творческой работой и поверхностной стряпней, где все, начиная от подготовки и кончая озвучанием, идет на скорую руку, мы никогда не освободимся от тех постыдных, буквально разъедающих некоторые фильмы непрофессиональных мелочей, которые низводят картину на уровень плохой самодеятельности».

Что же требуется от актера, если отнестись к нему как к профессионалу, как к производственнику, который на равных со всеми участвует в создании фильма?

Докладчик полемически резко поставил вопрос о профессиональной готовности современного киноактера: «Именно теперь, и именно в кино нужен тот обладающий самостоятельностью, высокой культурой и мастерством, чувством ансамбля и художественной правды актер, воспитанию которого Станиславский посвятил свою жизнь». Тем самым А. Баталов подчеркнул, что проблема актерской школы по-прежнему актуальна, ибо школа — это не только система профессиональных навыков. Она в значительной степени формирует личность актера, его мировоззрение.

Прозвучавший в докладе упрек в том, что кинематографические режиссеры фактически не используют систему К. С. Станиславского в своей практической работе («в то время как трудности кино требуют во сто крат больших навыков, чем те, которые необходимы актерам МХАТа»), этот упрек был услышан и подхвачен.

— Мы забываем о том,— сказал **Б. Бабочкин**,— что актерское искусство — это искусство перевоплощения. Правда, есть некоторые индивидуальности, которые имеют право утверждать на экране себя, и зрители ничего другого от них не желают. Например, я думаю, что Софи Лорен не нуждается в том, чтобы мы требовали от нее каких-то незнакомых нам качеств. Может быть, к таким актерам относится и Габен... Но я убежден: чем крупнее актер, тем больше он обязан быть в образе.

Говоря о средствах киновыразительности, Б. Бабочкин заметил, что в полемической борьбе с «театральщиной», в стремлении к натуральности, к естественности кинематограф «сам отказался от такого серьезного, такого действенного оружия», каким является «ничем не заменимое богатство художественной, отточенной, виртуозной речи». В качестве примера оратор привел фильм «Дядюшкин сон»:

— У меня нет особых претензий к картине, но по-настоящему я понимаю только двух актеров — Крючкова и Мартинсона.

Режиссер **А. Кончаловский** прямо заявил, что считает «необходимым, чтобы во ВГИКе... была введена как учебная дисциплина система Станиславского, система работы с актерами».

Именно в этом — в элементарном незнании «системы» оратор видит одну из существенных причин того, что режиссер порой не умеет войти в контакт с актером: «подчас режиссер не может объяснить актеру, чего он хочет. А объяснить не может потому, что невооружен». А. Кончаловский говорит об ответственности режиссера не только перед актером-исполнителем, который нередко оказывается гражданski и творчески более зрелым, чем тот, кто стоит у режиссерского пульта. Он ставит вопрос крупнее: режиссер — лицо, причастное к созданию духовных ценностей, наконец, несущее ответственность за формирование того духовного идеала, которым живет современность.

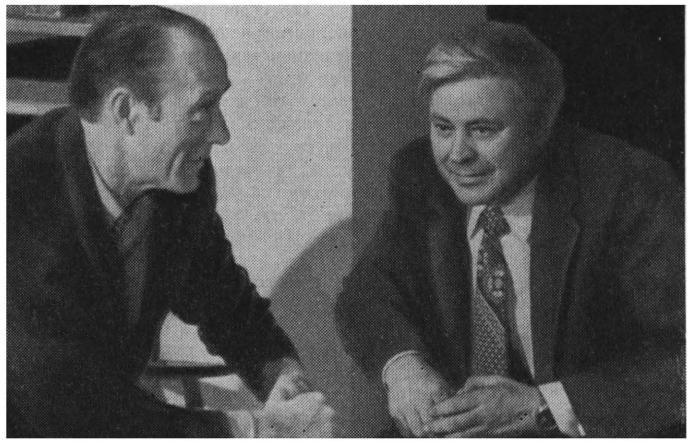
А. Кончаловский говорит об этике взаимоотношений людей кино, о святости этих отношений, ибо истинное искусство не существует вне атмосферы высокого служения. Именно режиссер в первую голову должен помнить о том, что «артист — это художник, который несет философию всей картины».

— В последние 10—15 лет, когда в игровом кино произошло сближение с документальным, перед актером возникли совершенно новые задачи,— вступает в дискуссию режиссер **С. Кулиш**.— Современный актер обязан уметь «жить в образе» и в нужном для эпизода ритме, находясь в потоке «незагримированной», живой жизни — на улице, в кафе, в толпе. Актера надо теоретически готовить и к такому способу работы...

Проблема взаимоотношений актера и режиссера дискутировалась особенно горячо. Это ось, меж полюсами которой умещаются, по сути дела, почти все возможные повороты актерской судьбы — от первого приглашения на роль до триумфа или поражения.

А. Баталов полагает профессиональной чертой режиссера умение видеть артиста как художника

Н. Гринько и Д. Банионис



(а не только как «представителя уже сыгранных ролей»). Именно этому режиссерскому дару — точно выбрать актера — кинематограф обязан актерскими удачами, которые стали явлениями нашей общественной жизни.

Вопрос «режиссер — актер» **Д. Банионис** считает генеральным. «Живописец берет холст, скульптор — камень. А нас, актеров,— приглашает или не приглашает режиссер». Д. Банионис формулирует свою концепцию режиссуры в кино: режиссер-диктатор.

— Я должен свято верить в режиссера — иначе уходит вера в фильм, в правомерность режиссерского замысла. Оратор говорит о низком профессиональном уровне определенной части режиссуры, о падении критериев, что неизменно сказывается и на актере. Такое положение, в конечном счете, и приводит к тому, что актеры снимаются в заведомо неинтересных ролях.

Иную, более дифференцированную точку зрения на режиссуру высказал **В. Ивашов**: режиссер-лидер. «Режиссер — это творец, мыслитель, психолог, педагог, философ, организатор, концентрирующий волю многих».

От общения с такими режиссерами, продолжает оратор, актер становится богаче, выше, талантливее. Но, к сожалению, актеру гораздо чаще приходится общаться с совершенно другой категорией режиссеров. В ремесленнической режиссуре видит В. Ивашов истоки глубокой драмы актера.

Неограниченная воля режиссера-ремесленника неизбежно ведет к снижению художественного уровня актерского творчества и к самому страшному в искусстве — к компромиссу. И вот — цепная реакция такого компромисса: «Снявшись в трех-пяти плохих картинах, где и сценарий и режиссура не поднимаются выше ремесленного уровня, актер, во-первых, сам теряет внутреннюю уверенность, во-вторых, в него перестают верить режиссеры-постановщики, в-третьих, он скомпрометировал себя как творческую личность в глазах зрителей».

Профессия актера — профессия творческая. Исходя из этой аксиомы, В. Ивашов отстаивает самостоятельность артиста в работе над ролью, его право на авторство, на собственную трактовку. Между тем, продолжает оратор, я знаю режиссера, который исключает всякое предложение, если оно исходит от актера. А между тем «любой художник, будь то литератор, живописец или композитор, делает эскизы, вариации, этюды, пытаясь отобрать лучшее».

В. Ивашов в своем выступлении обратил внимание на низкое качество запускаемых в производство сценариев. Несерьезно требовать от актера каких-то творческих результатов «до тех пор, пока к производству будут приниматься сценарии бесконфликтные, плоские, с героями, похожими друг на друга, как бильярдные шары».

Проблема актера — это и выявление актера, его возможностей, подчеркнул **М. Ульянов**, посвятивший свою речь главным образом этическому аспекту проблемы «режиссер—актер». Разумеется, М. Ульянов горячо поддерживает прозвучавшее с трибуны пленума предложение о необходимости узаконить репетиционный период на съемках как гарантию художественного уровня фильма. Но безусловную ли гарантию? Ведь тут же встает вопрос о характере этих репетиций, об их полноценности, об умении режиссера работать с актером.

М. Ульянов говорит о жестокости актерской профессии, о том профессиональном риске, в котором должен отдавать себе отчет каждый актер, выбирая свой путь. Но, подчеркивает оратор, это положение вещей ужесточается еще и бесхозяйственностью в этой области социалистического народного хозяйства.

М. Ульянов обращает внимание собравшихся на снижение профессионального уровня нашей кино-

продукции, на потерю критериев (не без содействия критики), потерю, чреватую дальнейшим развитием этого губительного процесса, низведением искусства на уровень дилетантства. А дилетантство — это не только отсутствие профессионализма. Это еще душевное безразличие, глубоко разъедающее душу.

И все же, считает М. Ульянов, несмотря на эти сложности, «искусство кино растет, выявляются интересные фигуры молодых режиссеров, так что есть на кого равняться, на кого смотреть, на кого держать курс».

С. Чокморов в своем выступлении предложил такую «формулу успеха» картины: во-первых, это хорошая драматургия, во-вторых, творческое родство авторов фильма, в-третьих, полный контакт в работе всей группы. Что же касается организации труда, замечает оратор,— это, бесспорно, одно из важных условий успеха. Тем не менее, практика свидетельствует, что хорошие условия кинопроизводства не всегда способствуют созданию настоящего искусства. С. Чокморов сослался на собственный опыт: лучшие свои роли он сыграл на студии «Киргизфильм» и «Узбекфильм», хотя это далеко не самые технически оснащенные и хорошо оборудованные кинофабрики в стране.

С. Герасимов, анализируя симбиоз «режиссер — актер», сказал: «...Вероятно, совместная режиссерская и актерская страсть, рожденная знанием и пониманием своего предмета, и есть та главная сила, которая предопределяет художественный итог фильма, а значит, и успех актера». Оратор сосредоточил основное внимание на той проблеме современного актерского творчества, которая связана с личностью художника, актера: «...Всякий счет применительно к творчеству художника надо, по-видимому, начинать отсюда: есть личность или нет; сложилась она в результате школы, работы, всех личностных и общественных связей человека или она не образовалась...» Знание жизни в связи с людьми, со всей сложной системой человеческих отношений — вот что рождает художественный метод артиста, вот что определяет его личность, говорит С. Герасимов.

«Чудо кинематографа в том, что зритель ему доверяет, как самой жизни»,— напоминает оратор. И вследствие этого, по его мысли, иной раз неопытность дебютанта, компенсированная искренностью, верой в происходящее в фильме, дороже холодного профессионализма, ибо зритель в лучшем случае может оценить мастерски сыгранную роль, а вот поверить в реальность этого человека — не поверит. «Зритель видит в актере личность и идет смотреть, как поведет себя эта личность в тех или иных обстоятельствах».

Профессия актера — это не просто ремесло, наработанный опыт. Это умение мыслить, ибо, утверждает С. Герасимов, «мысль движет искусство при всех обстоятельствах».

Как отметила **Л. Смирнова**, сегодня работа актера кино оценивается не только с позиций его профессионального мастерства. Современному актеру необходима осознанная гражданская позиция, утверждающая определенный нравственный идеал, четкую концепцию личности. В художественном фильме человек — главная и, если хотите, единственная цель поисков, продолжает Л. Смирнова. Все изобразительные средства кинематографа, вся армия творческих, технических, организационных работников существует, в конце концов, только для того, чтобы на экране жил, мыслил и действовал живой человек.

Вот почему, подчеркивает оратор, мы говорим сегодня о том, что такое с о в р е м е н н ы й артист кино, вот почему любой разговор об искусстве начинается с вопроса о гражданственности. Это закономерно, полагает оратор. Ведь актер — самый непосредственный участник идеологической борьбы, которую ведет социалистическое искусство против

Б. Васильев и М. Ульянов

Л. Чурсина и В. Соловьев

различных буржуазных влияний. Ибо «слово артиста весомо, к нему прислушиваются, к нему относятся с доверием».

К сожалению, в рамках пленума не удалось достаточно глубоко проанализировать теоретические аспекты столь многозначного понятия, каким является сегодня личность актера. Дискуссия тяготела главным образом к вопросам практического характера, и конкретные актерские судьбы волновали аудиторию подчас значительно больше, чем объективные закономерности, в этих судьбах проявляющиеся. Об этом — об актерских судьбах — говорили вслед за А. Баталовым В. Артмане, Т. Конюхова, А. Роом, В. Санаев и другие.

А. Каплер на примере нескольких актерских биографий (Надежда Румянцева, Юрий Никулин, Сергей Филиппов) поставил вопрос о необходимости как-то «обуздать» стихийность и случай, которые «почти безраздельно властвуют над актером в кинематографе».

Оратор уверен, что актерская проблема может быть решена позитивно, если наш кинематограф займется планированием на высоком научном уровне. Что это означает?

Прежде всего, говорит А. Каплер, полезно подсчитать, как отражается на кармане государства такой, скажем, факт, что любимая в народе актриса Надежда Румянцева перестала сниматься в кино. Оратор говорит, что уже на пороге замысла фильма интерес к теме должен сочетаться с интересом художественным, включая расчет на определенного актера. Это и есть то, что в западном кинематографе называется проектом фильма. В нашей системе кинопроизводства кто-то должен заниматься созданием таких проектов: это решит многие проблемы, убежден оратор.

А. Каплера поддержала в своем выступлении **В. Артмане.** Актера, особенно молодого актера, необходимо растить, о нем должно заботиться, обеспечивая ему постоянную работу.

Актер — человек зависимый. От драматурга, от режиссера и — никуда тут не деться — от того, как повезет, говорит оратор. «Как складывается та или иная актерская судьба — это зависит, во-первых, от таланта актера, от его трудоспособности, постоянного тренажа, самодисциплины, выдержки и умения отказаться от всего, что мешает работе. Во-вторых, от актерского счастья. К сожалению, категория судьбы в актерской жизни существует...»

Многие из выступавших говорили о значении драматургического материала роли для самовыражения актера, для становления его личности.

«Огромное количество сценариев необычайно холодны, необычайно анемичны: в них нет ни слез, ни радости, ни веселья, ни печали»,— констатировал **Е. Габрилович.** И это положение не может не сказаться на актерском творчестве: известно, что не только «актер делает роль, но и роль делает актера».

— Я считаю,— заявил Е. Габрилович,—что сколь бы ни были великолепны режиссерские находки, сколь ни была бы изысканна операторская манера, если нет пространства для актерской игры и тех инструментов, которые создают эту игру, то картина получается холодная, неинтересная.

Я всегда старался по мере своих сил, — продолжает оратор,— создавать для актера возможность игры. Мы начали бороться за актера в тот момент, когда существовал кинематограф, признававший актера только звеном монтажной цепи, монтажной фразы, и мы «всаживали» актера в кинематограф, как всаживают пассажира в переполненный трамвай.

Современная кинодраматургия мало думает об актере, считает Е. Габрилович. Создавая образ, часто забывают о роли, при помощи которой может быть осуществлен этот образ. А ведь образ и роль — вещи разные, подчеркивает он.

С. Ростоцкий в своем выступлении говорил об актере, как о главном выразителе режиссерского замысла — мечты. Он упрекнул некоторых больших актеров в том, что они позволяют себе быть неразборчивыми, теряя при этом доверие зрителя и невольно «работая» на ремесленный, серый кинематограф. Государство только выиграло бы экономически, замечает оратор, если бы актеры отказывались сниматься в плохих картинах, на постановку которых тратятся, как известно, большие деньги. Это можно предложить только в шутку, но думать об этом мы должны всерьез...

Большинство выступавших так или иначе касались едва ли не «вечной» проблемы установившейся актерской практики — практики проб. Б. Бабочкин и Е. Габрилович, А. Роом и М. Ульянов в один голос утверждали, что существующая форма испытания актерской пригодности на ту или иную роль слишком часто не дает ожидаемых творческих результатов, не говоря уже о том, что во многих случаях становится унизительной процедурой для актеров. Развивая свою точку зрения на практику кинопроб, Е. Габрилович акцентировал момент «совместимости» режиссера и актера как основной в этом сложном вопросе.

Были и конструктивные предложения. Так, **Л. Чурсина** и поддержавший ее **П. Кадочников** выдвинули идею актерской фильмотеки (в отличие от устаревшей системы фототеки). По замыслу, такая фильмотека может состоять из одночастевых сюжетов на вольную тему, право сняться в которых студия должна гарантировать актеру ежегодно. Фильмотеку могут составить и небольшие монтажные картины, смонтированные из фрагментов ролей актера.

За таинственными словами «специфика кино» сплошь да рядом скрывается всего лишь плохая организация творческой работы в подготовительный период. И, наверное, так будет до той поры, сказала в своем выступлении Л. Чурсина, пока творчество не будет узаконено планом производства картины, пока творческая часть группы не будет иметь своего, не связанного со стихией производства, времени. В частности, считает она, узаконенное репетиционное время дало бы актерам очень важную для них возможность прожить экранную жизнь своего героя в естественном порядке. На этом этапе и открывается реальная перспектива самостоятельной работы актера над ролью в союзе с режиссером. Именно репетиционный период, подчеркивает оратор, закладывает основу фильма, его идейно-творческий фундамент. В этот период может проясниться еще один очень важный вопрос — вопрос «своей» роли, принадлежности к ней, вопрос, на который часто не дает ответа даже хорошо подготовленная проба.

В круг проблемы «актер», как она обозначилась на пленуме, входят также вопросы трудоустройства и творческого роста актеров, которые невозможно решить, не обратив самого серьезного внимания на практику Театра-студии киноактера, не создав подобные студии при крупнейших кинофабриках страны. Пленум не прошел мимо творческих задач, связанных с ростом артистической молодежи; с дубляжом фильмов; с деятельностью Бюро пропаганды СК СССР. Существующий уровень критического анализа актерских работ был темой выступления критика **Е. Громова**. Правда, перечисленные вопросы были лишь поставлены, не став предметом широкой дискуссии.

Первый секретарь правления СК СССР **Л. Кулиджанов** в своей речи подвел итоги пленума. Трудно провести, сказал он, четкую границу между вопросами организации труда актера и результатами этого труда, иными словами, определить удельный вес актера, его творческой деятельности в идейно-художественных достоинствах картины. Но несмотря на то, что фильм образуется из многих слагаемых, актер, что называется, принимает зрительский огонь на себя, так как является первым репрезентантом картины. «Актер произносит текст, написанный сценаристом, актера снимает оператор, художник строит декорации, в которых живет и действует актер, и даже режиссер, как давно уже замечено, должен в актере умереть».

Оратор коротко анализирует положение дел в основных звеньях кинематографа. На первый план он выносит проблему режиссерского мастерства. У нас есть прекрасные режиссеры, говорит Л. Кулиджанов, наши корифеи, и люди «среднего» поколения и совсем еще молодые, но уже подтвердившие свое высокое звание хорошими картинами. Но как-то так произошло, признает он, что к командным режиссерским пунктам просочилось значительное, опасно значительное количество людей случайных, неталантливых.

В силе остаются и претензии к драматургии, ибо «актер должен иметь в руках полноценный сценарный материал. Литература обязана пробудить в нем фантазию и творческую энергию».

Л. Кулиджанов обеспокоен простоями талантливых актеров, что, по его убеждению, наносит киноискусству непоправимый урон. С этой бедой надо бороться но, увы, придется согласиться с тем, что не всякий актер может играть Гамлета, репетируй он или нет...

Оратор говорит о низком профессионализме некоторой части актеров. Он касается также существующей системы подготовки режиссеров во ВГИКе: совершенно ясно, что интерес к актеру, умение с ним работать должны закладываться на институтской скамье.

Пленум показал, подытожил Л. Кулиджанов, что все мы понимаем и нашу силу, и нашу слабость, и нашу ответственность.

Участники пленума приняли проект постановления, обобщивший конкретные предложения кинематографистов по усовершенствованию художественного процесса.

С сообщением о работе секретариата правления СК СССР выступил секретарь правления **Г. Марьямов.**

«В бой идут одни «старики»
«Калина красная»
«Нейлон — 100 %»
«Биологи моделируют растения»
«Шелк»

Т. Иванова

Строгость правды

«В бой идут одни «старики»

Сценарий Л. Быкова, Е. Оноприенко, А. Сацкого. Постановка Л. Быкова. Оператор В. Войтенко. Художник Г. Прокопец. Композитор В. Шевченко. Звукооператор Н. Авраменко. Киностудия имени А. Довженко, 1973.

Лет двенадцать назад Леонид Быков сыграл главную роль в фильме «Алешкина любовь».

Странный и молчаливый паренек, приставший к геологической партии, каждый вечер отправлялся в длинную дорогу, за много километров, к будке путевого обходчика, чтобы увидеть полюбившуюся ему девушку. Приходил. Говорил «здравствуйте» или «добрый вечер». Смотрел на нее. И, посмотрев, уходил обратно, с тем чтобы только перед рассветом добраться домой, на геологическую стоянку. И чтобы назавтра повторить все сызнова. Отработав после бессонной ночи лютый рабочий день в песках, умыться солоноватой водой из ржавого ведра и под многозначительными переглядываниями геологов снова отправиться в путь, считать версты, чтобы взглянуть на равнодушную к нему красавицу.

В лихости, в бывалости, в напоре этот Алеша явно уступал любому из окружающих. Казался неоперившимся, почти «гадким утенком» среди обросших мужественными бородами, видавших виды приятелей. Но все их подшучивания, подсмеивания, подначивания, казалось, не производили на Алешу никакого впечатления. Он был защищен от этого глубиной и серьезностью своей любви. Влюбленный без надежды, ставший почти комическим персонажем в глазах товарищей, он нес свою незадачливость с редким человеческим достоинством и благородством. Не ради того, чтобы такой ценой заслужить одобрение окружающих. Не из боязни показаться смешным. Не из в общем-то понятного человеческого желания выглядеть более везучим и удачливым, чем ты есть. Он был органически неспособен к фальши, к душевной дешевке. Вот в этом и была его сила — в том, что не страшился казаться и быть таким, каков есть, не рядился в чужие одежды.

С тех пор Л. Быков дважды выступил в качестве режиссера-постановщика.

К тяге актеров, операторов, сценаристов в режиссуру принято относиться несколько иронически, поскольку далеко не всегда стремление это глубоко обосновано. Но у Л. Быкова решение стать режиссером диктовалось не поветрием, а внутренней необходимостью, было продуманным и неотступным. Хотя первые поставленные им картины бесспорными удачами не стали.

Сейчас Леонид Быков закончил свой новый фильм — «В бой идут одни «старики». Он является и одним из авторов сценария, он же исполняет главную роль.

Нынешний герой Л. Быкова — военный летчик, гвардии капитан Алексей Титаренко — во всем противоположен замкнутому, чудаковатому парню из «Алешкиной любви». Это человек веселый, отважный и открытый, всеобщий любимец, признанный герой и недосягаемый образец для молодых необстрелянных лейтенантов, фигура, окруженная ореолом славы, почти неправдоподобного военного везения. Вторая истребительная эскадрилья, которой командует Титаренко, прозвана в полку «вторая поющая». «Все преходяще, а музыка вечна» — любимая присказка капитана Титаренко. И на борту его видавшей виды машины рядом со звездочками, обозначающими число сбитых фашист-

«В бой идут одни «старики». Алексей Титаренко — Л. Быков

ских самолетов, выведены нотная линейка и скрипичный ключ.

Предваряющий титр — «В фильме использованы воспоминания советских летчиков — участников Великой Отечественной войны, кинохроника и песни военных лет» — во многом раскрывает стиль и характер картины.

Ее сюжет действительно словно бы сплетается из многих отдельных историй. Кажется, что несколько давних друзей, подхватывая друг у друга нить рассказа, делятся дорогими и нестареющими воспоминаниями: «...А вот однажды произошел такой случай... а помнишь, что случилось под Понырями?.. а у нас в эскадрилье был такой чудак...» Воспоминания собираются в единый сюжет, объединяясь вокруг фигуры Титаренко. Мозаика сюжета вдруг вспыхивает комедийными блестками, расцветает фрагментами, каждый из которых мог бы существовать как короткий самостоятельный рассказ.

Рассказ про летчика-истребителя, который однажды, не выдержав нечеловеческого напряжения атаки, уступил противнику в воздушном поединке, вышел из боя. И с тех пор — «сломался». Раз, и другой, и третий, как заговоренный, как заклейменный, выходил из боя, как будто покорный не своей собственной, а чужой и враждебной воле. Мучительным стыдом легло это бремя на плечи, на душу человека — обтянулись скулы, горячечным блеском горели глаза, все дни проводил, валяясь на койке, глядя в потолок, стараясь понять, объяснить друзьям, что же это с ним произошло. Но пришло наконец к нему избавление, и, преодолев себя, он нашел душевные силы не уклониться от боя с противником. А вернувшись на аэродром, вывел дрожащей от волнения рукой новую звездочку на борту своего самолета...

Рассказ про короткую любовь узбекского парня по прозвищу Ромео и русской девушки-летчицы Маши, про свадьбу, которую решено было сыграть, несмотря на войну, и которой не суждено было сбыться из-за гибели жениха, а несколькими днями позже — и невесты.

Про то, как в потрепанную боями, прошедшую весь страдный путь «от Бреста до Сталинграда и от Сталинграда до Днепра» эскадрилью прибыло пополнение из зеленых выпускников летных училищ, как притирались

«В бой идут одни «старики». Ромео — Р. Сагдуллаев, Маша — Е. Симонова, Кузнечик — С. Иванов

друг к другу, пикируясь и препираясь, «желторотики» и «старики».

Про то, как капитана Титаренко, летавшего на трофейном «мессере», по ошибке сбили свои же, и долго не могли признать в нем своего. Но потом, разобравшись, оказали ему полную меру фронтового гостеприимства. Снаряжая в обратный путь, в расположение эскадрильи, дали Титаренко в качестве транспорта обозного мерина. Так он появился перед успевшим его оплакать верным механиком Макарычем верхом на уныло бредущей кляче, неунывающий, весело иронизирующий и над случившимся и над самим собой.

Про молоденького лейтенанта, сына «знаменитого профессора», что выглядел смешным взъерошенным птенцом и со всеми своими интеллигентскими, городскими обычаями и привычками без счету хватал взысканий и нарядов. Но именно он первым из «желторотиков» сбил вражескую машину, а после боя, войдя в столовую, заносчивым тенорком потребовал полагающиеся сто граммов спирта.

Фильм складывается из картин боев и фронтовых будней, незамысловатых, ни на что особенно не претендующих историй... В сущности, почти каждую из этих историй — или ей подобную — мы уже знали: читали про это, видели на экране... Эту особенность картины замечаешь с самого начала, уже в одном из первых ее эпизодов, когда в тихий предвечерний час три летчика — сибиряк, украинец и грузин — станут вспоминать родные края. И кряжистый сибиряк заговорит о величавой красоте Енисея, грузин с темпераментным гостеприимством станет зазывать друзей на Кавказ, а украинец мечтательно напомнит о синем украинском небе.

Но, как ни странно, эта «похожесть» не уменьшит нашего интереса к происходящему на экране. А несколько позже, когда очертится круг событий фильма, окончательно оформится его стилистика, мы будем воспринимать ее даже как сознательно заданную черту режиссерского замысла.

После множества лент о войне Л. Быков задумал и поставил еще один фильм, по видимости, не озабоченный тем, чтобы обязательно сказать здесь «новое слово». Постановщик, кажется, отнюдь не хотел, чтобы работа его выглядела обязательно оригинальной, прельщала неожиданностями в поворотах темы

или сугубой современностью киноязыка. Судя по всему, он не боится показаться не слишком традиционным, ни даже... слишком сентиментальным.

...Тревожную тишину ожидания не вернувшегося с вылета летчика прервет вдруг голос кукушки. Сколько всем им, здесь собравшимся, осталось жить? Довериться ли доброй примете, верить ли в возможность увидеть друг друга живыми?

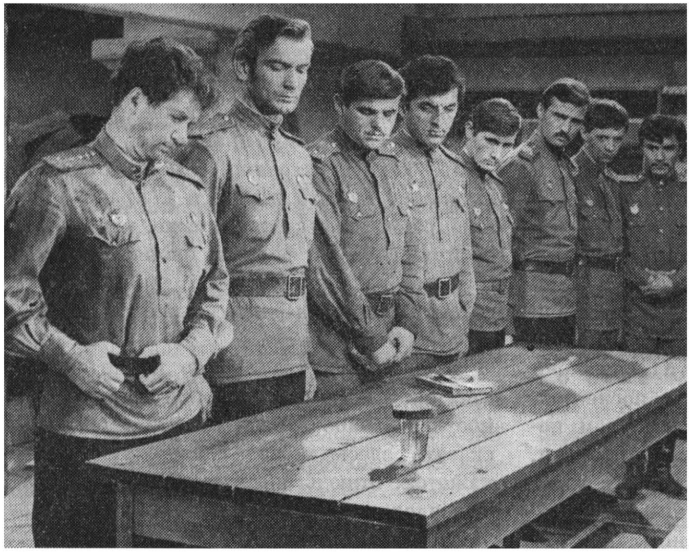
...Две летчицы на подбитом У-2 приземлились в расположении второй эскадрильи. Вторая эскадрилья готова принять их со всеми королевскими почестями. Под музыку разбитого патефона танцуют летчики танго. С изысканной галантностью кавалеры приглашают дам. И «дамы», поскрипывая офицерскими портупеями, переходят от одного партнера к другому, улыбаясь с королевской благосклонностью. Короткий, дарованный час отдыха и передышки. Вязанка лука на беленой стене избы. Темное, скорбное и словно бы укоряющее лицо старухи хозяйки. «Утомленное солнце нежно с морем прощалось»...

...Смерть летчика, того самого узбека, который только вчера еще просил у командира разрешения жениться на Маше. Склоненные в молчании головы друзей, пилотки, скомканные в руках.

Все, что делает в этой картине режиссер, он делает намеренно несложными, не раз и не два испытанными средствами. Тем не менее, фильм оказывается наделенным «секретом» особой выразительности.

В чем же тут дело? В чем эмоциональная заразительность картины, секрет ее обаяния, доходчивость? Думаю, что дело тут не просто в устойчивости авторов перед соблазнами праздной оригинальности, не только в их приверженности к традиционному, к тому, что уже образовало в нашей памяти некий устойчивый пласт. Дело тут еще и в умении режиссера быть скромным, в том, что он наделен мужеством быть на всем протяжении экранного повествования искренним и простым.

Насколько известно, Леонид Быков летчиком никогда не был. Но, наверное, когда-то, в мальчишеские годы, мечтал стать именно военным летчиком. Может быть, отсюда и берет начало его истовая, нерастраченная



«В бой идут одни «старики»

с годами, безусловная в полной своей искренности и самоотдаче влюбленность в профессию, в призвание, в предназначение летчика? Его вера в то, что именно они-то, военные летчики, и есть самые отважные, самые веселые, самые верные и надежные люди на земле?

Любовь постановщика к своим героям не страдает, впрочем, ни излишней экзальтированностью, ни избыточной словоохотливостью. Для картины в высшей степени характерно отсутствие какой бы то ни было режиссерской «развязности». Наоборот, в ней всюду отчетливо ощутима подкупающая внутренняя корректность в отношении авторов к героям, к способам подачи материала. Вся она отмечена строгой авторской взыскательностью к себе — такой строгой, что в иные моменты это же качество может быть принято даже и за режиссерскую скованность.

А между тем жанр, к которому тяготеет фильм,— героическая музыкальная комедия.

Алексей Титаренко известен в полку еще и под именем Маэстро, он командует «поющей» эскадрильей и людей к себе отбирает не только веселых и смелых, но и обязательно — музыкальных. «Какие новости на музыкальном фронте?»— вопрос, который обращает он к каждому вновь прибывшему.

Для поры, к которой относится действие фильма, «новости на музыкальном фронте» — это «Смуглянка-молдаванка», это «Дороги», это «Землянка».

Песни военных лет, сменяясь одна другой, пронизывают фильм, и в роли их исполнителей выступают поочередно и курсант-выпускник по прозвищу Смуглянка, и старший лейтенант Скворцов, тот самый «сломавшийся» летчик-истребитель, и все герои вместе, поскольку вторая «поющая» являет собой и дружно слаженную певческую капеллу.

В этом фильме не только много музыки, но и много смешного. Но смешное, комедийное постоянно сливается с глубоко серьезным, глубоко значительным: на протяжении фильма не раз прозвучат слова командирского приказа: «Бой будет страшным. В бой идут одни «старики»!

Летчику, вернувшемуся с боевого задания, положено полстакана спирта. Если летчик не возвращается — стакан остается невыпитым. Так возникает на экране простой, но исполненный драматического смысла образ — наполовину налитый граненый стакан, прикрытый ломтем хлеба. Никем не пригубленный.

Никому не принадлежащий. Незанятое место за дощатым столом. Место, которому и впредь суждено пустовать. Заплаканные глаза подавальщицы офицерской столовой. Застывший в молчании строй летчиков, где сегодня не досчитываются одного, а завтра — другого. Строй людей, навеки спаянных узами фронтового братства, делящих «хлеб — пополам, жизнь — пополам».

Вот это и есть поднимающаяся из глубины, главная патетическая тема фильма — тема скрепленной кровью, не знающей сантиментов дружбы мужчин, побратимов, бойцов великой войны. В ней — пафос фильма, в ней — авторское «верую».

Пилоты поднятых по тревоге в воздух, идущих в атаку машин соединяются между собой, как известно, прямой радиосвязью. Летчик идет в бой один, но голос товарища приходит в кабину его машины. О чем говорят они — бойцы одной эскадрильи, «ведущий» и «ведомый», в минуты, из которых каждая может оказаться последней?.. В последнюю минуту жизни что сорвется с их губ — стон или крепкая шутка? Все равно слова, которые они произнесут в последнем напряжении боя, не рассчитаны на то, чтобы их услышали другие, не адресованы потомству. Пилот ближней машины, и тот едва ли их разберет, едва ли сумеет в них вдуматься...

В звуковой ряд фильма выведены эти торопливые разговоры, сквозь стиснутые зубы брошенные слова — дружеские голоса, как невидимый мост, переброшенный по воздуху от машины к машине. Методично внушающие, как бы магнитизирующие в стремлении влить в младшего всю свою волю и выдержку: «Спокойно. Спокойно. Будем садиться». Мальчишески растерянные: «Командир, я ничего не вижу...» Исступленные:

«Серега! Прыгай!» Хриплые и торжествующие: «Ребята! Будем жить!!!»

Это одна из лучших находок простой, строгой, свободной от всякого режиссерского щегольства, внешней броскости картины.

Как говорилось, Л. Быков исполняет в этом фильме центральную роль. Быть может, игре его недостает той раскованности, той доли лихости, искрометности и озорства, которых естественно было бы ожидать при воплощении образа такого героя, как капитан Титаренко — всегда и во всем победительного, удачливого, «как черт», и храброго, «как черт».

Быть может, для решения именно такой вот исполнительской задачи актер излишне сдержан и внутренне замкнут — «застегнут на все пуговицы». Вместе с тем, избранный стиль игры строго согласован с общим решением, с общим строем картины.

Мне кажется, что именно в этой новой работе режиссеру и актеру Леониду Быкову было дано «реализоваться» со счастливой полнотой. Поставленный им фильм привлекает не только творческими удачами, но и своим этическим «запасом». Вдумчивая простота, умная, строгая несуетность картины внушают уважение к художественным и человеческим возможностям автора. В той мере, в какой нам, зрителям, доступно через творение художника узнать и личность самого творца.

К. Рудницкий

Простые истины

«Калина красная»
Сценарий и постановка В. Шукшина. Оператор А. Заболоцкий. Художник И. Новодережкин. Композитор П. Чекалов. Звукооператор В. Беляров. «Мосфильм», 1974.

Картину эту смотришь — с самого начала до самого конца — с чувством сострадания и глубокой симпатии к ее герою. Смеешься над ним, радуешься за него, его жалеешь, а в иные моменты замираешь от ощущения собственной связанности с его судьбой. Василий Шукшин — во всех смыслах слова, Автор фильма: сценарист, постановщик и исполнитель главной роли — в «Калине красной» без всякого видимого усилия, запросто и сразу же сильной и твердой рукой вырывает зрителя из его собственной, так или иначе, плохо ли, хорошо ли устроенной жизни, сталкивает нас в поток чужой доли, и вот уже мы оказываемся в стремнине, уносящей героя, мы — с ним, мы — в нем, и всякая его боль отзывается в нашем сердце.

Такая вот полная, до боли, до отчаяния слитность с героем, как ни странно, не мешает нам все время видеть его и со стороны, взглядом всепонимающим и всеведущим...

Только не будем обманываться — это не наша, это Шукшина проницательность, его ум и его взгляд. Это он сыграл Егора Прокудина так, что мы, зрители, оказались сразу и внутри этой судьбы и снаружи ее, в ней и вне ее, прожили и поняли ее одновременно...

Как же сыграл Шукшин и что он сыграл? Можно, конечно, без особого усилия определить, вероятно, даже начертить широкую амплитуду колебаний характера Егора Прокудина — от его природной душевной щедрости до его же каменной жесткости, от добросердечности до грубости, от нежности до цинизма, от застенчивости до наглости, от его постоянной готовности смело и бесшабашно играть судьбой до его же страстного стремления судьбу свою прочно устроить и надежно поставить — и так далее... Можно обнаружить во всей этой крикливой сумятице противоречий, теснящихся в одной душе, виртуозность актерского мастерства, которую, конечно же, надо бы усмотреть в легкости, незаметности переходов из крайности в крайность. Ведь тут все вместе и все рядом: сила и слабость, растерянность и решимость, жажда риска и жажда покоя, улыбка и оскал, первая проба и давний опыт, суровая красота и совершенно дурацкая комическая несуразность.

Итак, торжество великолепного, многообразного, гибкого и подвижного мастерства?

«Калина красная». Люба Байкалова — Л. Федосеева, Егор Прокудин — В. Шукшин

Может быть. Только, я думаю, тут вовсе не мастерство, а нечто другое. То, что не мастерится, не создается, не выстраивается, как игрушечный домик, из отдельных кубиков, не организуется энергией режиссера и актера, уверенно и метко расставляющих акценты: тут — одни, там — другие. Тут то, что случается в тех редчайших обстоятельствах, когда весь фильм, от начала и до конца, сотворен «одним духом», сразу, не по расчету, а по внезапному озарению, когда весь он — движение одной мысли и одной воли, вложенное в одну, для автора как бы совершенно реальную, будто им самим испытанную участь.

Игра Шукшина в этом фильме — великое мужество откровенности и самораскрытия. Он не столько «играет» Егора Прокудина, столько высвобождает его из глубин собственной души.

Хотя, казалось бы, что́ нам и что́ самому Василию Шукшину до Егора Прокудина? Обыкновенный уголовник, отсидевший свой срок, выходит на волю. Ситуация, которая сразу же после этого обозначается, достаточно банальна. Бывший вор склоняется к тому, чтобы стать наконец честным тружеником, прежние его дружки, бандиты и жулики, живущие «в законе», противятся этому желанию, любой ценой готовы удержать его в своей среде и в повиновении. Такие колли-

зии многократно использованы, стали даже трафаретными, разработаны во множестве вариантов. Вариант, который предлагает Шукшин, ничем не лучше других и нисколько не нов. Во всей теме воровской «малины», занимающей в структуре фильма скромное место, неожиданно, пожалуй, только одно: небрежность, граничащая с непрофессиональностью, условность на грани заведомой неправды, с которой сняты эти скудные и приблизительные кадры. И еще — поразительна торопливость, особенно режущая глаза после глубокого и взволнованного зачина произведения.

Фильм начинается в тюрьме. На сцене тюремного клуба, на фоне неизбежных аляповатых плакатов, хор бывших рецидивистов исполняет — с воодушевлением и тоской — «Вечерний звон». Арестант-конферансье без тени юмора объявляет:

— В группе «бом-бом» участвуют те, у кого заканчивается срок заключения. Это наша традиция, и мы ее храним.

Группа «бом-бом» теснится на левом краю сцены. В центре группы с лицом жестким и хмурым — Егор Прокудин. Руки привычно убраны за спину. Он почти не поет — не поддается власти мелодии, которую так старательно выводят другие арестанты, он только время от времени, едва разжимая губы, формально и безошибочно вставляет свое:

— Бом...бом...бом...

Камера скользит по лицам заключенных, слушающих песню. Коротко остриженные головы, самые разные лица, но — общее для всех сосредоточенно-счастливое выражение забвения и отрешенности. В эти минуты старинный напев уносит их далеко за пределы тюремных стен, на волю, туда, куда выйдет сейчас Егор Прокудин. Вот за его спиной с лязгом и скрежетом захлопывается тюремная дверь. Вслед ему сквозь решетку глядит один из заключенных, вслед ему с нескрываемой завистью смотрит молоденький охранник-казах. В черной кожанке, в красной трикотажной рубашке, в кепке, крепко надвинутой на лоб, Егор выходит на свет божий.

Останавливается на мгновение и щурится под мягким и ярким светом дня. Так вот она какая, свобода!.. Серая, едва поблескивающая вода, смутные, бесконечные дали. Егор идет по деревянным мосткам, идет долго, мощно, уверенно. Решительно и громко стучат его корявые сапоги. Крупным планом оператор показывает нам сперва эти мерно и гулко шагающие ноги Егора, а потом уж его лицо — скуластое, сильное. Радость освобождения тайно теплится под выражением суровой храбрости. Новый, еще более крупный план показывает нам лицо Егора Прокудина, когда его уже мчит вдаль попутная машина, когда ликующая музыка новенького, только что купленного транзистора заливает весь мир, проносящийся за ветровым стеклом. В этот миг, когда тюрьма осталась далеко позади и Егор снова почувствовал себя хозяином жизни, на лице его светится уже нескрываемое довольство, а в наставительных интонациях разговора с владельцем машины слышатся даже ноты бахвальства и самоуверенности. И вдруг с неожиданной повелительностью он говорит:

— Ну-ка, останови-ка, сынок, я своих подружек встретил.

Музыка умолкает. В полной и целомудренной тишине оператор Анатолий Заболоцкий медленно вводит нас в прозрачную, насквозь пронизанную светом березовую рощу. Ранняя весна. Прелые прошлогодние листья шуршат под ногами Егора, серовато-белые полосы еще не стаявшего снега грустно лежат на влажной земле. Стволы берез тянутся вверх, к ясному синему небу, там, вверху, в пересечении тонких голых веток сидит ворона. Егор прижимает свое лицо к шершавости березового ствола и разговаривает с березой просто, без всякого пафоса, как со старой подружкой:

— Ну что, невестушка, заждалась?

В ответ вороны поднимают зловещий крик над его головой. Но Егор возражает воронам спокойно и с достоинством:

— Во, разорались-то. Нет уж, вы пока надо мной не каркайте.

И сразу перебивка: снова звучит музыка, бравурная и свободная, а в кадре широкой

панорамой разворачивается новый пейзаж: бескрайние белесые воды, среди которых стоит белая, обезглавленная, мертвая, но все же красивая церковь.

В сущности, еще ничего не случилось, ничего не произошло. Возникли, однако, внутренне драматичные и очень важные отношения между складной, подтянутой фигурой Егора и скромными картинами родной земли, тихо плывущими перед его глазами, между пламенеющим цветом его рубахи и грустной прелестью холодных вод, лесов, полей, между энергией, ощутимой в человеке, и тайным упреком, с которым встречает его заждавшийся мир. Ибо мы верим, что березы его заждались. Ибо мы видим, что какое-то тревожное, беспокойное чувство терзает Прокудина, мечущегося в красной своей рубашке по комфортабельному салону речной «ракеты»: что-то не сидится ему, что-то неладно, какая-то мучительная дума его будто корежит, дергает, и он пошловато гаерствует, стараясь вовлечь в разговор случайного, невозмутимого соседа, как прежде пытался «разговорить» владельца новенького «москвича».

Так, исподволь, заявлена главная тема фильма — тема вины Егора Прокудина перед родиной, открывающей ему свои печальные и прекрасные просторы, ему понятной, перед ним доверчиво распахнутой, но властно и требовательно ожидающей от него, преступника и отступника, искупления вины и возрождения души.

Как и следовало ожидать, вор с многозначительной кличкой Горе, пробует сперва восстановить оборванные связи с былой своей жизнью. Долго стучится к какой-то Нинон, но, увы, Нинон уехала куда-то на север. Егор мрачно сидит на улице, во тьме, рассекаемой тусклым мерцанием фонаря, в мгновенных вспышках тотчас исчезающего света. Лицо Прокудина освещается снова и снова, и всякий раз это другое лицо. Красноватые блики озаряют его хмурую озлобленность, обиду, желчность, тоскливое беспокойство, решимость, досаду, гнев, выражения меняются, но во всех этих сменах, я бы даже сказал, во всех этих лицах Егора — одна мысль, в них один вопрос: что же теперь делать с собой, со своей жизнью, куда себя девать, где себя применить, как себя найти? Свобода, которой он дожидался, как праздника, предстала Егору Прокудину во всей будничной и неумолимой простоте обязательств, с ней сопряженных. Он свободен решать, как ему жить, но это значит, что он — о б я з а н решать, и от этой вот необходимости никуда не денешься. Егор, впрочем, пытается покуда решение отложить, отодвинуть, потому-то и оказывается в воровской «малине»...

Боюсь, что весь эпизод бесшабашной гулянки воров Шукшин снимал, смиренно повинуясь логике сюжета, но вовсе не вкладывая в него душу. Во всяком случае, как уже сказано, эпизод снят условно и приблизительно. Случайные вещи, случайные люди, случайные позы, необязательное шампанское, странная экзальтация вульгарной Люсьен, монотонно повторяющиеся объятия пар, жмущихся во всех углах: нам сообщают, что все это — воры и что они-де «прожигают жизнь». Однако во всей этой гулянке, которую Шукшин как бы окинул презрительным взглядом, в сущности-то, нет места Егору Прокудину — ни сегодняшнему, ни вчерашнему. Он с этими людьми не смыкается, в их контекст не вписывается. Не верится, что прежде, «до срока», он был заодно вот с этими, такими сытыми, наглыми, скучными, лишенными даже и «блатной» романтики. Они — сами по себе, ему чужие, он — сам по себе, им посторонний. Единственное впечатление, которое врезается в память — ноги Егора, небрежно, с ленцой переступающие в пляске. Движения легкие, вполсилы, за ними чувствуется возможность совсем иного пляса — буйного, азартного, но только — не сейчас, не здесь, как-нибудь в другой раз... А ведь эти сапоги недавно еще так тяжко и решительно шагали по деревянным мосткам, унося Егора на волю.

И эти же сапоги уносят его от погони: бесшумно, экономно, по-волчьи привычно бежит Егор по ночному городку, мимо высокой, синеватой при лунном свете поленницы, вдоль длинной набережной, прячется под обрывом

«Калина красная». Мать Любы — М. Скворцова, отец Любы — Н. Рыжов

у самой воды, сидит скрючившись, и опять мерцающий красноватый свет падает внезапными бликами на его меняющееся лицо...

И снова вступает музыка. Не особенно затрудняя себя пояснениями, что да как, да где и почему, Шукшин внезапно показывает нам Егора на карусели. Можно, конечно, догадаться, что, как только милиция сбилась со следа, Егор вышел из укрытия и настороженно, теми же легкими, экономными, пружинистыми волчьими шагами побрел по городку, вошел в какой-то летний сад и, почувствовав себя в безопасности, раскрутил карусель. А можно и не догадываться, не утруждать себя. Автору другое важно: в этом фантастическом и маловероятном уголке обыкновенного мира, на этой карусели, среди больших и ночью ничуть не забавных, а скорее — призрачных и страшных зверей сидит на деревянном вертящемся круге его герой и напряженно, трудно думает о своей жизни, которую, вроде бы, пора уже начинать.

Карусель кружится, и блики неверного света снова и снова — в третий уж раз — пробегают по его лицу. Немолодое уже лицо, ясно, что если он сейчас не возьмется за ум, то после уж будет поздно.

А за кадром слышится диалог Егора Прокудина с его деревенской «заочницей» Любой Байкаловой. Слышится даже незатейливая ее песня: «Сорвала я цветок полевой, приколола на кофточку белую»...

Тотчас и внезапно происходит монтажная перебивка. В белой кофточке, в клетчатой юбке, вся сияя ожиданием и добротой, стоит на автобусной остановке где-то в дальней-дальней тишине Люба Байкалова и встречает его — Егора Прокудина. И это — не сон, не сладкое виденье, это самая что ни на есть действительная реальность. Реальна лошадь, помахивающая хвостом. Реальна цветущая ветка сирени, тяжело вывалившаяся за ограду. Реальна деревенская девушка, подглядывающая из-за забора, и еще более реальны — куда уж там! — деревенские детишки: они во все глаза смотрят на Любу Байкалову, к которой приближается, походкой легкой и упругой, незнакомый мужик в черной кожанке и красной, пламенеющей рубашке...

Лидия Федосеева сыграла Любу Байкалову с неприметным искусством и глубоко запрятанным мастерством. Душевной перекрученности, переменчивости и даже капризности Егора Прокудина противопоставлена спокойная, нерушимая ясность, его порывистой динамике — ее статичность, его нервности —

плавность, его внутреннему смятению и раздвоенности — ее цельность, гармония, уравновешенность. Для Любы естественно, как дыхание, чувство единственности вот именно такой жизни, какой она живет с малолетства и будет жить всегда. Мир Егора ярок и многообразен, он мысленно видит перед собой самые далекие и по-всякому заманчивые пути-дорожки, и еще неизвестно, куда какая выведет, и в этой неизвестности — самый большой для него соблазн. Мир Любы Байкаловой весь тут, в этом селе, здесь все ее прошлое и все ее мыслимое будущее.

Тем не менее, две эти столь разные натуры, как ни странно, объединяет одна общая черта. И Егор и Люба, во всем друг от друга отличные, в одном сходятся: оба не подчиняются скучному ранжиру и тусклой прозаичности будничного расчета.

Эта внезапная общность проступает вполне определенно и сильно в первом же их обстоятельном разговоре в сельской чайной за бутылкой «красненького», когда Егор, привычно импровизируя, пытается наспех и «в общих чертах» сочинить себе добропорядочную биографию ни в чем не повинного бухгалтера, арестованного «по недоразумению», а Люба мягко и предупредительно сразу же его останавливает: она писала начальнику тюрьмы, начальник ей ответил, так что фантазировать не стоит. Егор на мгновение выбит из колеи, лицо его становится вдруг жестким, замкнутым, рука тянется к бутылке, но он тут же овладевает собой и начинает другую, тоже хорошо ему знакомую роль: изображает себя «ворюгой несусветным», отпетым бандитом.

Играя Егора, Шукшин все время чувствует, как трудно, почти невозможно Егору быть до дна откровенным. Прокудин настолько привык рисоваться, так приучил себя к позе, так сжился со своим «амплуа», что всякое подлинное чувство, всякая мысль, поднявшись пусть даже из самых сокровенных глубин души, непременно будет высказана в привычной, продиктованной этим амплуа форме. Каждое душевное движение выступает наружу неизбежно искаженное обязательностью позы. Он может быть «молодчиком каленым» или рубахой-парнем, отчаянным бандитом или невинной овечкой, может казаться заносчивым, а может и смиренным, все это Егору легко. Трудно ему только быть с другими вот таким, каким мы видели его в отблесках мигающего фонаря: самим собой.

Однако эта вот чуть ли не актерская переменчивость Егора, для него самого подчас мучительная, и она тоже ведь говорит о природной яркости, незаурядности человека, чья судьба сейчас — мы это видим — устало и тоскливо раскачивается между добром и злом.

А Люба Байкалова, такая наивная и неопытная рядом с ним-то, вдруг ошеломляет его внезапным и проникновенным замечанием, мол, он, Егор, устал. Просто устал. В этих словах — не только неотразимая точность, но и такая мера бескорыстного бабьего сочувствия, какой Егор, быть может, на протяжении всей своей пестрой жизни никогда не знавал.

Она ему врезается прямо в сердце, эта простодушная доброта, так легко отбрасывающая прочь и магазины, которые он «подламывал», и его «семь судимостей», и его колонии и тюрьмы. Егор перестает куражиться, успокаивается, притихает и — послушно идет за Любой к ее дому. Ему вдруг становится непривычно легко от сознания, что этой женщине врать решительно незачем. Что куда ни кинь, как себя ни приукрашивай, Люба безошибочным женским инстинктом, вроде бы и без всякого усилия, отодвинет эффектную ложь, чтобы бесстрашно и спокойно встретить некрасивую правду. Это бесконечно важно для Егора, все время играющего какие-то роли и все время жаждущего именно правды, ибо до сих-то пор правда оказывалась доступна ему не в общении с людьми, а только и единственно в общении с природой.

Но есть в отношениях Егора и Любы и другая тема, еще более важная, проступающая уже в первом их разговоре, а потом звучащая все более сильно и властно. Их роднит — и обозначает начало их взаимной любви — поэтическое отношение к жизни.

Да, вот они, оба — женщина из деревни и бывший деревенский парень, так исказив-

ший свою биографию, так изуродовавший не только свою судьбу, но и свою натуру,— живы не хлебом единым, не плоским здравым смыслом, не корыстью, не практичным умом, а ощущением «непосильной красоты» бытия, вне которой ни Егор, ни Люба счастья не понимают, не знают. Обе фигуры, выразительно друг с другом контрастируя, любовно и настойчиво, хотя и без всякой картинности вписаны Шукшиным в родные поля и перелески, рощи и луга, в природу, им близкую, предопределяющую самый строй их души.

О Шукшине писали, что он-де противопоставляет близкую к природе жизнь деревни далекому от природы городу и что по этой самой причине горожане ему будто бы неприятны и непонятны, а деревенские жители милы и дороги сердцу. Читая новеллы Шукшина подряд, одну за другой, видишь, что коллизия «деревня — город», и правда, обозначена у него достаточно резко. Однако вовсе не в том смысле, который Шукшину пыталась навязать критика — не в смысле восхваления деревни и порицания города или же (это иных критиков особенно тревожит) развенчания интеллигенции во имя идеализации патриархальной деревенщины. Нет, и деревенские жители, прекрасно знакомые Шукшину, тоже не раз давали ему повод высмеять их бахвальство, мелочную жадность, духовную ограниченность.

В этом-то смысле деревенским доставалось от Шукшина не меньше, чем иным горожанам. Ему равно смешны и городская Софья Ивановна из рассказа «Чудик», которая «помешалась на своих ответственных», судит о людях по чинам, и деревенский почтальон Назар Жеребцов с его страстью «всех учить», всем давать советы и каждому читать нравоучения. Шукшину противен Игнат Воеводин в фильме «Ваш сын и брат», покинувший деревню, распрекрасно чувствующий себя в городе, относящийся к своему крестьянскому прошлому с мещанским высокомерием, но чужды и те горожане, которые коллекционируют прялки, самовары, ходики, тем самым якобы приобщаясь «к народу» — мы видывали их в фильме «Печки-лавочки». Быть может, еще более ненавистен ему деревенский краснобай Глеб Капустин, прирожденный демагог, который славится среди колхозников умением сбить с толку и запутать подковырочками любого городского лектора (рассказ «Срезал»). А с другой стороны, такая новелла Шукшина, как «Даешь сердце!»— маленький, но спльный и более чем внятный гимн интеллигентности.

Поэтому попытки прикрепить иронию Шукшина к городу, а его лирику к деревне мне убедительными не кажутся. По-моему, едва ли не главная особенность мощного дарования Шукшина, ощутимая всегда, каких бы он ни касался проблем, городских ли, деревенских ли,— постоянное взаимопроникновение лирики и иронии, их сложное встречное движение друг к другу внутри едва ли не всякой ситуации, едва ли не каждого портрета, данного крупным планом — и в прозе и на экране.

Склонный писать и играть людей сильных, нравных, необычных, обладающих резким и выразительным складом характера, способных на поступки из ряда вон выходящие, Шукшин обычно следит за своим героем едва ли не с восхищением даже, ловит на лету его колоритные словечки, зорко подмечает все его коленца и выверты, чтобы потом вдруг, внезапно столкнуть его с реальностью, неподвластной ни своеобразию персонажа, ни его капризной силе.

В такие вот моменты в новеллах Шукшина происходят настоящие катастрофы. Обливаясь слезами, бежит по деревенской улице немая сестра удивительного Степки (именем которого и названа новелла), не досидевшего в заключении всего только три месяца и бежавшего из колонии только потому, что ему, видите ли, захотелось «пройти разок» по родному селу. И неизбежно обреченного за это отсидеть еще целых два года. Стреляет себе в сердце Спирька, избалованный собственной красотой и неотразимостью и вдруг потерпевший полное фиаско при попытке соблазнить молоденькую учительницу (новелла «Сураз»). Эти катастрофы Шукшин описывает сухо, трезво, с интонацией намеренно бесстрастной — отто-

го они производят впечатление душераздирающее. Люди, не подходящие под общий ранжир, далеко не всегда кажутся ему привлекательными — например, тот же Спирька подан с явной, хотя и горькой иронией — очень часто Шукшин видит, что эти сильные натуры искажены, то ли собственной силой, то ли конфликтом между их природной яркостью и тусклостью «мерки», которая к ним не подходит, но, увы, применяется.

Что Егор Прокудин — тоже человек своенравный, гордый и уязвимый, что его поведение сплошь да рядом озадачивает окружающих, это мы уже видели и успели понять... Люба же, на первый взгляд, при всей ее неоспоримой привлекательности, выглядит женщиной заурядной. Крупным планом оператор снимает ее лицо: милые правильные черты, нежные веснушки, ясные глаза. Вся фигура, весь облик ее говорят об умиротворенности и, одновременно, обыденности. Однако свою первую встречу с вором, отбывшим срок и явившимся к ней прямо из тюрьмы, с человеком, которого она прежде и в глаза не видела, знала только по письмам, встречу, нервно и встревоженно ожидаемую всем селом, Люба демонстративно проводит именно у всех на виду. Нет, не вызывающе, тут никакого вызова нет, а просто есть неколебимое — и неожиданное в этих-то обстоятельствах! — убеждение, что поступает она правильно и нормально. Да, он вор. Да, он из тюрьмы. Да, она до этой минуты его не видела и не знает. Вот она и посидела с ним в сельской чайной, тем самым как бы узаконив прибытие Егора Прокудина и позволив всем желающим вволю им полюбоваться, а теперь ведет его в свой дом. Почему? Ответ только один: Любе нравились его письма. А ведь Люба — не семнадцатилетняя экзальтированная девушка, это женщина в цвете лет. Ее обыденность обманчива, ее простота ничуть не обыкновенна: это простота самой поэзии.

Удивительно ли, что даже отец и мать ее не понимают? Что мать (ее играет М. Скворцова) в отчаянии называет Любу «окаянной халдой», а старик отец (Н. Рыжов) испуганно говорит: «Ведет! В красной рубахе, как палач!»

Знакомство Егора Прокудина с родителями Любы разыграно с великолепным и озорным комизмом. В этой сцене, когда Люба оставила его наедине с отцом и матерью, дабы они друг с другом освоились, Егор, слегка раздраженный подозрительностью стариков, что называется, «дает гастроль». Легко и непринужденно меняя роли, то изображая отпетого убийцу, то допрашивая старика со строгостью и ухватками дотошного следователя, то переходя на казенный пафос и пародируя присяжного оратора, он быстро повергает родителей Любы в состояние покорной растерянности и совершенной беспомощности. Мизансцена в этих кадрах выстроена Шукшиным с самой непринужденной выразительностью. В центре, будто на эстраде, по-хозяйски стоит Егор, гибкий, острый, неистощимо переменчивый, подвижный и уверенный в себе, говорит, властно жестикулируя, а справа и слева от него, неловко, как-то боком и косо, как чужие в собственной избе, боясь пошелохнуться, сидят и смотрят на него во все глаза перепуганные старики. На мгновение— перебивка: Люба, переодеваясь перед зеркалом, с улыбкой слушает, что он там несет. Потом старики помаленьку приходят в себя и начинают возражать распалившемуся Егору. И Люба весело говорит самой себе:

— Заварила кашу. Что-то теперь будет?..

И мы вдруг в этот момент догадываемся, что Егор — со всей его напускной болтовней и доподлинной лихостью, с его понятной Любе уязвленностью и усталостью, с его никогда не линяющей яркостью — Егор понравился ей. Да как!

Пока Егор с Петром, Любиным братом, молчуном и силачом (его играет А. Ванин) моются в бане, мать и невестка Зоя (артистка М. Виноградова) энергично напирают на Любу с практичными и боязливыми советами, запугивают ее. Люба слушает их тоскливо и покорно. Она сидит во дворе, у сарая, в позе беспомощной и беззащитной, всем своим видом выказывая слабость. Что затеяла? И куда теперь денешься? Снова и снова крупными планами придвигается к нам лицо Любы: какая все же поэзия в его округлой простоте,

в серьезных глазах, подернутых поволокой недоумения и боязни, но в самой-то последней глубине — всему вопреки смеющихся!

— Я, конечно, не знаю, — говорит она, будто вслушиваясь в себя, себя стараясь понять и себе удивляясь,— но вот мне кажется, что он хороший человек... Глаза у него какие-то грустные, вот хоть убейте меня тут...

В эти грустные Егоровы глаза Люба пристально вглядывается и во время гулянки по случаю появления в доме Байкаловых столь необычайного гостя. А режиссер Шукшин из всей многофигурной композиции, им же самим тут, в доме Байкаловых организованной, из всех людей, сидящих за столом, вдруг выхватывает одного — с шиком одетого в добротный городской костюм, при галстуке, с запонками, поблескивающими в белоснежных манжетах рубашки, с толстым золотым кольцом на пальце. Человек этот, на котором вдруг, оглядев все застолье, с внезапным интересом надолго останавливается объектив, горестно пьян. Уронив голову на руку, с пьяной тщательностью и меланхолией, всю душу вкладывая в песню, он выводит, слово за словом, куплет об архангельском мужике, который «по своей и божьей воле стал разумен и велик». И еще о том, что «поприще широко, знай работай да не трусь! Вот за что тебя глубоко я люблю, родная Русь!» Эти последние слова он поет, уже вовсе рыдая.

Ирония и лирика тут снова до крайности выразительно слились воедино. Шукшин дает нам почувствовать и прочувствовать всю меру искренности этого певца, но и — всю заученную повторность его искренности. Другие гости терпеливо пережидают этот неизбежный, обязательный и давно им знакомый «номер», ясно, что он всякий раз, как выпьет, заводит все ту же песню, ясно, что чувство, которое в этот момент им полностью владеет, в другое-то время, натрезве, вряд ли его посещает... Такой вот пьяноватый наплыв патетических эмоций, мне кажется, и понятен и чуточку смешон Шукшину. В этой теме он требует максимальной ответственности, потому-то и разглядывает сельского солиста с грустью, но и с иронией. Сам-то он ведет совсем иной, требующий большой нравственной силы разговор. И судьба Егора Прокудина в этом серьезном разговоре — аргумент не последний.

Ведь речь идет не только о возвращении

«Калина красная». Отец Любы — Н. Рыжов, Егор Прокудин — В. Шукшин, Люба Байкалова — Л. Федосеева, мать Любы — М. Скворцова

человека из искаженного мира мнимых доблестей, вымышленных ценностей и фальшивых «праздников», не утоляющих душу, к естественности и простоте труда, любви, семьи. Речь идет и о возвращении блудного сына в родные края. Вся эта до боли Егору Прокудину близкая земля с ее лесами и полями, с ее шоссейными дорогами, с ее водами, рассекаемыми стремительным движением новеньких изящных судов, с ее тяжелыми тракторами и юркими «газиками», с ее бревенчатыми избами и городскими помещениями, где властвуют уже пластик и стекло, будто распростерлась в ожидании. Обыкновенная земля, снятая не напоказ, не для туристского любования завлекательной прелестью пейзажей, а во имя утверждения ее самой доподлинной реальности, намеренно взятой в скромном «районном масштабе», увиденная в ее северной, самой непритязательной и, быть может, самой пронзительной красоте. Россия Александра Яшина, Василия Белова, Федора Абрамова, естественная и поэтичная, вот как Люба Байкалова... В таком ощущении красоты — сокровенная лирика Шукшина, но, как всегда, ей сопутствует и ирония: он отчетливо видит, например, унизительную банальность неизбежного концерта в районном клубе, слышит ужасающую псевдоинтеллигентную интонацию миловидной женщины, ведущей концерт и превращающей конферанс в лекцию (или лекцию в конферанс, какая разница), он насмешливо поглядывает на дородных и пожилых пейзанок в кокошниках и длинных, конусообразных платьях, машинально выводящих уверенными голосами сперва старинные, потом нынешние песни. Мир, который открывается перед Егором Прокудиным, вовсе не идиличен, он только реален. И, главное, это ведь его, Егора Прокудина, мир, тот самый, который только и властен над ним, только и вправе судить Егора по делам его. Ведь предстоящее ему «поприще» при всех обстоятельствах, что ни говори,— самое обыкновенное: колхозный труд. Шукшин вовсе не хотел бы обещать герою златые горы, нет, он может посулить Егору только подлинный мир со всеми его подлинными трудностями. Тем значительнее решение, которое Прокудину предстоит принять.

Хотя, при всей серьезности задачи, Шукшин вовсе не прочь подшутить над своим героем и нисколько не боится унизить его, ведь сам-то Егор себя унизил — дальше некуда. Егор очень смешон, когда ночью, воображая будто весь дом заснул — а не спит никто, не спит старик, не спит старуха, не спит Люба,— в белых кальсонах и в белой же рубашке, приседая и крадучись, пытается подобраться к Любиной постели и, конечно же, получает от ворот поворот. Еще смешнее снята и сыграна вся эскапада Егора, отправившегося в районный городок в поисках «праздника». Вот он появляется перед нами в новеньком костюмчике, только что купленном в районном универмаге, в ярком красно-синем галстуке, кепочке блином и в мягких бежевых мокасинах... В этот момент, сквозь смех, его даже жаль — ординарность одежды как-то умаляет его человеческий масштаб. Но этого и добивается Шукшин, отнюдь не намеренный романтизировать и возвеличивать своего героя.

Дальше довольно большая вереница кадров идет без всякого текста, под залихватский мотивчик, сопровождающий похождения Егора в районном центре. Он шагает за одной девушкой, волочится за другой, заглядывается на третью, на четвертую... Все они разные, одна полненькая, другая худенькая, одна хорошенькая, другая не очень, но для него сейчас разницы между ними не существует — всякая могла бы стать «праздником». Одну Егор даже и не видит вовсе, она закрыта от него афишным стендом, из-под стенда выглядывают только ноги. Это слишком соблазнительно. Егор не выдержал, нагнулся, осторожно погладил ногу девушки. Естественно, тотчас же раздался отчаянный вопль, и музыка, ликовавшая в душе Егора, сразу смолкла. Весь большой эксцентрический проход Прокудина по райцентру снят остроумно и точно.

Однако затем начинается новая и, на мой взгляд, вовсе не получившаяся у Шукшина тема: Егор Прокудин подбивает официанта за большие деньги устроить все тот же «празд-

ник» или, как он выражается, «забег в ширину», «небольшой, аккуратненький бордельеро». Тут, как и в эпизоде воровской «малины», все снова становится смутным и приблизительным. Что за человек официант, которого играет Л. Дуров, — то ли циничный прохиндей, вознамерившийся обобрать очередного «карася», набитого деньгами, то ли скромный и честный работник общественного питания, старающийся угодить клиенту? Кто эти люди, собравшиеся «для разврата»? Обыкновенные обыватели, не знающие, «чего мы празднуем», или же легкомысленные районные дамочки, готовые «рискнуть», и районные алкаши, желающие выпить на дармовщинку? В обоих случаях решения приняты промежуточные: и официант — отчасти «трактирная душа», а отчасти вполне приличный человек, и гости — вроде бы вполне приличные люди, только слегка пошловатые. Шукшин, смело и озорно играющий в этот момент самого Жана Марэ (ибо именно так, не иначе, должен выглядеть в воображении Егора Прокудина герой его мечтаний), сталкивается в кадре с полной бесформенностью, не говорящей, как и всякая бесформенность, решительно ни о чем. Перед ним всего лишь режиссерски не организованная и авторски не осмысленная массовка.

Всю эту сцену волей-неволей приходится Шукшину простить, ничего другого не остается. Действие фильма второй раз неловко перебито и кажется даже, что остановлено. К счастью, затем оно снова набирает захватывающую скорость и полноту биения крови.

Две важные встречи предстоят Егору Прокудину, и обе они существенны для постижения его внутреннего мира, его линии жизни. Одна из этих встреч совершенно случайна: когда Егор, не солоно хлебавши, вернулся из районного центра, а Люба познакомила его с председателем колхоза, хорошим человеком, сказала, что Прокудин — шофер, и председатель тотчас предложил ему сесть за баранку, из-за деревенского «газика», в просторечии обычно именуемом «козлом», навстречу Егору вышла спокойная девушка в брючках. По пути Егор все время пытается с помощью скромных ресурсов своего привычного репертуара заинтересовать собою невозмутимую девицу. Но девушка-следователь, безукоризненно сыгранная Жанной Прохоренко, не обращает на него ни малейшего внимания. Она отражает все словесные наскоки Егора скучливо, с ленцой. Это-то Егор бы, пожалуй, перенес. Но он быстро догадывается, что его случайная спутница вообще не способна заинтересоваться простым шофером, что, по ее-то представлениям, раз уж он крутит баранку, значит, находится на низшей ступени социальной лестницы и для нее просто-напросто не существует. Разгадавши ее, Егор сразу получает внутреннее право в свою очередь взглянуть на нее свысока. Такие птицы ему известны. С легким презрением он на прощание обещает девушке-следователю полное исполнение желаний:

— Будешь ты прокурором, будешь. Поедешь отдыхать в санаторий, встретишь там молодого, красивого адвоката. И тогда по белой лестнице вы пойдете прямо в рай...

С девчоночьей почти злостью уязвленная «Леди Гамильтон из районной прокуратуры» спрашивает:

— Ботинки не жмут?

Но и тут Егор парирует весело и легко: нет, ботинки не жмут, только ноги потеют.

Да, он выиграл словесный поединок, Егор Прокудин, ибо в каком-то смысле оказался выше самонадеянной особы с чистой анкетой, но черствой душой. Да, он, Егор, судит о людях не по «занимаемой должности», у него иные, гораздо более реальные, выработанные горьким жизненным опытом критерии. В людях он разбираться умеет и цену им определяет верно. Знает ли только настоящую цену себе самому?

С затаенным коварством Шукшин готовит своему герою самое страшное испытание. К этому испытанию он приводит Егора Прокудина, уже, казалось бы, вплотную приблизив решение всей прокудинской судьбы и высветлив для Егора возможное в недальнем будущем счастье. Люба Байкалова стала Егору душевно близка, рядом с ней он чувствует

«Калина красная». Люба Байкалова — Л. Федосеева, Егор Прокудин — В. Шукшин

себя совсем иным человеком. Впервые без всякой позы и без всякого надрыва, естественно и как бы помимо собственной воли, даже и не принимая никакого решения, не произнося по этому поводу никаких слов, он постепенно срастается с новой, плавно и мягко его обнимающей участью, вживается в трудовую жизнь.

Этот процесс «врастания» Егора Прокудина в семью любимой женщины, в простой и здоровый быт села, в колхозную работу воспринимается с полным доверием именно потому, что Шукшин, не тратя лишних слов и тщательно избегая громких фраз, раскрывает нам перемены, происходящие с Егором, как его возвращение к самому себе, к собственной доподлинности, к тому человеческому и живому, что мы все время смутно ощущали, мучаясь за Егора или посмеиваясь над ним.

Шукшин фиксирует наше внимание на том, что Егор отказался водить легковушку и попросился на трактор, это решение Егора обсуждается, комментируется и так и этак, а в результате мы и заметить не успели важнейшего события: бывший преступник начал работать. Надо сказать, что такая вот незаметность перехода принципиально важна для Шукшина не только потому, что он не хотел бы в данном случае эффектных жестов и специальных акцентов. А еще и потому, что не это — не то, что Егор стал трактористом — главное для Шукшина. Главное будет после.

Вместе с Любой Егор едет в деревню Сосновку, где живет давным-давно им брошенная родная мать. Разговор поручено вести Любе, сам Егор в черных очках, боясь быть узнанным, слушает из соседней комнаты бесхитростный старушечий рассказ. Лицо его матери, Куделихи (О. Быстрова) оператор снимает такими же крупными планами, какими он снимал только самого Егора да Любу. И эти крупные планы — самое сильное, самое тяжкое, неотвратимое обвинение против Егора Прокудина, выдвинутое фильмом. Горе окаменело и уже навсегда застыло в этом лице, в сетке глубоких морщин, его изрезавших, в выражении эпического, почти что благостного спокойствия, с которым старуха, шамкая и тряся головой, говорит о бедственном своем существовании. Выцветшие глаза, непослушная, неразборчивая речь и, кажется, физически ощутимые стены полного одиночества, давно уже обступившего эту скудную жизнь. Даже и со стороны, даже и глядя из зрительного зала, трудно это перенести.

«Калина красная». Егор Прокудин — В. Шукшин

Каково же Егору, который — рядом и который в этом горе повинен?

Вот приговор, который нельзя ни оспорить, ни опротестовать, вот оно — наказание без всякой надежды на амнистию.

Все комедийные интонации, так разнообразно и весело звучавшие в фильме, теперь забыты. Не до юмора, не до иронии... Трагедия властно и бесповоротно вступает в свои права. Егор выбегает из материнского дома. Люба идет следом за ним, а Куделиха выглядывает сперва в одно окно, потом в другое и смотрит сквозь темные стекла с доброй и покорной улыбкой уже ничему не удивляющейся безропотной старости, с измученным, почти уродливым, но освещенным каким-то тайным внутренним светом лицом. Эта старушечья улыбка невыносима, а музыка, знай себе, играет что-то веселенькое... И Егор с перекошенным лицом, с ужасом в глазах бросается на землю, вопит, рыдает, кается... Тут Шукшин — настоящий трагик, и тут он сполна рассчитывается со своим героем, отдавая Егора на суд его собственной, не знающей пощады совести. Сейчас, здесь, именно здесь, именно сейчас, царапая руками землю, корчась и воя на фоне хрупкой, к небу устремленной белой церквушки, заново рождается человек. Вот в этот момент, когда он оказался лицом к лицу с самым тяжким из своих злодеяний — не раньше и не позже,— испытывается его воля к жизни. Вынесет — выживет. Не вынесет — нравственно погибнет.

Дальнейшее движение фильма позволяет нам надеяться, что Егор в состоянии одолеть свое прошлое, что он сможет, превозмогая тяжесть вины, не забывая ее, но и не утопая в ней, не копаясь в былых своих грехах, вернуться к себе самому, к своей, казалось, уже навсегда утраченной подлинности. В его желании «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком» есть, как сказал поэт, готовность «глядеть на вещи без боязни», есть трезвое и достойное мужество начала. А потому неожиданно значительными становятся вдруг самые обыденные, внешне как будто даже и бездейственные кадры: Егор сидит возле бани и задумчиво, серьезно глядит прямо на нас; Егор в прозаическом ватнике и голубоватой рубашке буднично и спокойно ведет трактор по сереющему полю...

И снова он, остановив тяжелую, грузную машину, идет к березкам, вдруг выглянувшим, будто помахавшим ему с опушки. Снова разговаривает с березками нежно и дове-

рительно. Задачи, которые в эти вот мгновения поручает писатель Василий Шукшин актеру Василию Шукшину, при всей их обманчивой внешней простоте, фантастически трудны. За кадром притаилась слащавость, вот-вот она ворвется в кадр, и все будет загублено, опошлено. Но этого не происходит, актер чудом сохраняет в больших и откровенных монологах совершенно непритязательный тон — не исповеди, не проповеди, не самоанализа или самолюбования, а спокойного и покровительственного братского дружелюбия, братской заботы. Актерский секрет в том, что говорит он не о себе, а вот именно о них, об этих тоненьких березках и лишь слегка приоткрывает дверь во внутренний мир Егора Прокудина. Дверь чуть приоткрыта, в эту щелку не войдешь, но она позволяет многое увидеть, дает нам почувствовать тайную связь, соединяющую бывшего вора и нынешнего тракториста с умиротворенной тихой природой, отовсюду незаметно, но настойчиво вступающей в финальные кадры картины. Спокойно лежит озеро в ясных дневных лучах солнца. Лесные опушки пронизаны светом. Егор ведет свой трактор, и позади него остается уже вспаханное, дышащее поле. Вдруг белые птицы — верно, прилетевшие с реки чайки — большой стаей опускаются на пашню. И тотчас мы видим стаю черных ворон, тяжело рассевшихся в ветках березы. Мрачное предчувствие беды сгущается на экране, хотя Егор все так же спокойно ведет трактор по пашне, не замечая ни белых, ни черных птиц.

Внезапно — первый и последний раз — Шукшин вдруг отказывается от цветной пленки, и черно-белые кадры тюремного воспоминания завладевают экраном. Заключенный поет знакомые есенинские слова, поет о том, как хочется «скорее от тоски мятежной воротиться в старенький наш дом»... Его слушают, позабывши себя, такие же, под машинку стриженные арестанты. Слушают и верят, что «к старому возврата больше нет», слушают и надеются увидеть тот самый «несказанный свет», который уже увидел Егор Прокудин.

А как только песня смолкает и мир вновь становится многокрасочным, мы видим там, вдали, на краю широкого поля, небольшую группу людей, остановившихся возле легковой машины. Мы понимаем, что это смерть, что пришла она за Егором. И Егор это понимает.

В онемевшем безмолвии он деловито засовывает в карман гаечный ключ и шагает по пашне — к тем, которые стоят на опушке, ожидая его: то ли судьи, то ли палачи. Фигура Егора удаляется от нас, и мы не слышим, о чем он говорит с ними, видим только, что мужественное спокойствие не покидает его, что он там, вдали, на краю поля и на краю собственной жизни — не суетится, не трусит. Отдаленность всей этой группы, ее отодвинутость в самую глубину кадра, целиком занятого тихим и скорбным простором поля,— великолепная догадка Шукшина. Нам незачем слушать убийц Прокудина и незачем разглядывать их пустые лица, вся эта «малина» и раньше не была нам интересна, еще менее интересна она сейчас. Хотя надо отдать должное Г. Буркову: он хорошо сыграл своего Губошлепа, сумел и за короткое время, отпущенное ему режиссером, показать всю безграничную мертвенность этой души. Все же ясно, что и Губошлеп, и Люсьен, и мордастый Бульдя, на несколько мгновений придвинутые к нам крупным планом, выступают здесь только в служебной и даже отчасти аллегорической роли.

Это случайные статисты, действиями которых дирижирует жестокое и беспощадное прошлое. Прошлое Егора Прокудина, вдруг о себе заявившее и предъявившее свои права на самую его жизнь.

Егор погибает. Кровь проступает сквозь рубашку, заливает живот, пачкает руки Любы, теперь уже ничем не способной ему помочь, пачкает белую кору березы, возле которой Егора настигла смерть. Она сперва воспринимается не как логическое завершение жизни, прошедшей перед нами, а только как нелепое, дикое, противоестественное возражение ее естественному развитию. Вот почему ярость, заливающая глаза Петра, нам

не просто понятна, но и нужна, это наша ярость, наша клокочущая ненависть, мы сами ее испытываем. Мы будто вместе с Петром, ни о чем кроме возмездия не думая, направляем свой тяжелый самосвал на машину убийц, чтобы стереть их с лица земли, раздавить, уничтожить.

А в печи горят поленья, и пламя мечется тревожно и весело. Крупным планом в последний раз возникает перед нами печальное и прекрасное лицо Любы Байкаловой. Из-за кадра доносится голос Егора Прокудина — и в этом хрипловатом и внятном голосе слышится воля к жизни, торжествующая даже и после смерти.

Да, он погиб, Прокудин Егор, который сейчас, из-за кадра, запросто обращается к нам со своими «наилучшими пожеланиями». Но прежде чем погибнуть, он успел и сумел с помощью этой вот женщины, его вспоминающей, стать человеком, достойным человеческого существования, путь к которому оказался и тяжким и долгим, но все же — посильным ему.

И тем не менее, смерть его, так больно, врасплох ударившая, была все же — если не житейски, то эстетически, по логике искусства — неизбежна. Ибо к концу фильма в полном согласии со старинными правилами трагедии судьба выступает как сила неодолимая и безличная, управляющая событиями помимо воли их участников. И личность уже не властна изменить свою судьбу, не может ее ни продлить, ни исправить. Но способна над нею возвыситься.

Новое в шукшинском осмыслении трагедии, мне кажется, то, что судьба очень сближена Шукшиным с понятием нравственного долга и почти отождествлена с понятием совести. По Шукшину, совесть — как бы голос судьбы, который всегда звучит в душе каждого человека. Кто изменил своему предназначению, своей судьбе, тот виновен и перед своей совестью.

Егор Прокудин знает за собой эту вину, и на протяжении фильма мы неоднократно слышим голос его совести в немногословных, но честных монологах героя. И, поскольку голос этот внятен, испытываем все возрастающую симпатию к человеку азартному, рискованному, обаятельному даже и в явных его неудачах, даже и в пошлых затеях. Он вызывает наше сочувствие, мы готовы простить ему и хвастовство, и ерничанье, и позерство, и многие другие грехи... Но участь его матери? Вот вина, которую никто простить не может — ни мы, ни автор, да и сам Егор знает, что этот вот грех — не замолить. Когда он рыдал, царапая землю и проклиная себя, судьба уже высказала свой приговор, и он этот приговор услышал.

Пусть нам показалось тогда, что Егор Прокудин выстрадал право на новую жизнь, пусть с этого именно момента началось его медленное движение к нравственной истине, к полноте осмысленного бытия да и к собственной подлинности, и он перестал искать «праздники» и кокетничать с судьбой, все равно, нравственный приговор ему не отменен — и тем самым значение гибели героя многократно усилено.

Гибель Егора Прокудина приходит как внезапное торжество мрака над спокойным и теплым светом, наконец озарившим и согревшим героя, как полная катастрофа, в которой логики нет. Трагический абсурд?

Однако мы ведь предчувствовали катастрофу, со страхом ловили ее предвестья, ощущали ее приближение? Значит, возможность смерти все же существовала как возможность, как расплата за трагическую вину Егора Прокудина, прямым олицетворением которой дан в фильме образ старой Куделихи, символичный во всей своей нестерпимой жизненности?

Стоит еще раз вспомнить, как шагает Егор навстречу гибели, буднично и не торопясь пересекая и одолевая им же самим только что вспаханное поле. Как прозаично и тускло, уже с пулей в животе, обливаясь кровью, отвергает он и обнадеживающие фразы Петра и попытки Любы ему помочь, его спасти. Нет, его не надо ни утешать, ни спасать. Поздно. Сухими глазами он смотрит прямо в глаза смерти, зная, что происшедшая катастрофа, увы, не абсурдна. В ней есть высший смысл, теперь-то Егору понятный.

Удар, который наносят нам в финале судь-

ба и автор (ибо автор трагедии, хоть он и отдает душу герою, все же обязан последнее слово предоставить судьбе), удар этот мучителен и тяжел. Но он выталкивает все содержание фильма на новую высоту бескомпромиссного размышления о нравственном облике человека, который так легко исказить и опошлить и которому так немыслимо трудно вернуть прежнюю цельность и подлинность.

Эта мысль является нам во всей ее простоте уже после катастрофы, после великого очищения болью и мукой, которое способна принести одна только трагедия. Шукшин заставил нас выстрадать свою «неслыханную простоту», зная, что она «всего нужнее людям», хотя, конечно же, поэт прав, и — «сложное понятней им». Сквозь толщу этих сложностей и пробивается Шукшин. В напряженных коллизиях нынешней общественной жизни простые истины подчас затмеваются чересчур витиеватым переплетением разнообразных аргументов «за» и «против». Словесная толчея, ее шум и треск заглушают голос человеческой совести, однообразный, ибо единственный, негромкий, ибо неоспоримый. А в скорбной тишине трагедийного финала один только этот голос и звучит.

Критический фельетон

Наталья Ильина

Интересная новация

«Нейлон — 100%»
Сценарий С. Шатрова, В. Басова. Постановка В. Басова. Оператор И. Слабневич. Художник А. Пархоменко. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Е. Федоров. «Мосфильм», 1973.

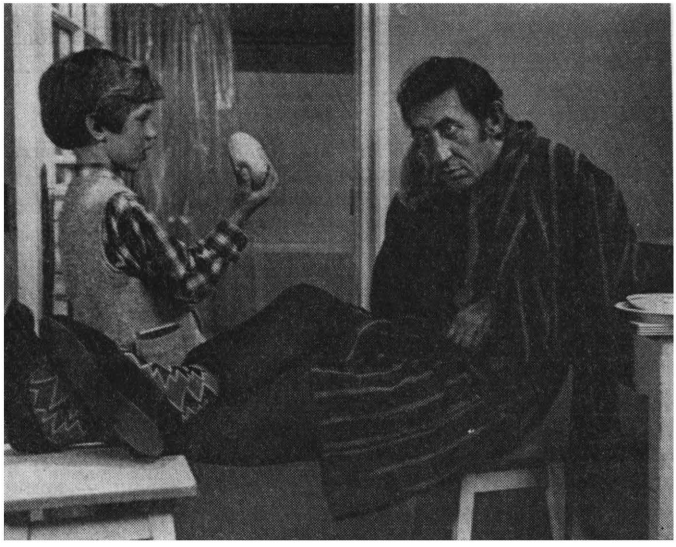
Фильм цветной. Если не считать мелькнувшей на экране маленькой девочки, к действию, как позже выяснится, отношения не имеющей, то все начинается с лошадей. Аукцион. Лошадей выводят на показ, и они очень красивы. Попона, покрывающая спину одной из лошадей, что-то мучительно напоминает двум лицам — мужу и жене. Такова завязка.

Аэродром. Самолет из Парижа. Прилетевшие прямо из самолета попадают в объятия любящих близких. Нейрохирург Мотовилин привез жене в подарок нейлоновую шубку. Но размер оказался не тот. Супруги несут шубку в комиссионный магазин.

Комиссионка. Просторное, приятное помещение. Служащие магазина — Матильда и Веня — очень элегантны. Не удивительно: они одеваются на нетрудовые доходы. Эти жулики оценили шубку в 150 рублей, а позже будут продавать ее в три раза дороже. Мотовилины идут из комиссионки по асфальтированной дорожке среди зелени — комиссионный магазин помещается в прекрасном белом здании среди сада. Дождь. Жена Мотовилина раскрывает зонтик, белый с красным, невиданной формы. Видимо, последняя мода. Супруги идут и поют. Они, кстати, и раньше напевали что-то рифмованное, кажется, пели в аэродромном автобусе. Там, на вопрос одного пассажира, будут ли пересаживать пациентам мозги, Мотовилин ответил: «Нет. Пока будем использовать свои на полную мощность». Это шутка. Острота.

Прекрасная квартира зубного врача. На кухонной полке целая выставка самоваров. Это, видимо, сегодня модно — самовары. Живущая домработница Глаша. Несмотря на отдельную комнату, телевизор и подарки хозяев, Глаша стремится уйти куда-нибудь на производство. Она оповещает об этом зрителей пением: «Уйду на фабрику заворачивать конфеты». Зубной врач жуликоват. Практика у него явно частная, а, кроме того, вырвав зуб у председателя комиссии по распределению окончивших институт студентов, врач заодно вырывает у него обещание оставить его, врача, дочь в Москве. Пациент обещает. «Вы порядочный человек!»— восклицает врач. «Скажите это при случае моей жене!»— откликается пациент. Снова шутка. Острота.

Эти шутки, а также пение действующих лиц



«Нейлон — 100%». Киреев — В. Басов

с очевидностью говорят, что перед нами комедия из типа ныне модных «мьюзикал». Догадка подтверждается. На экране — все новые персонажи, они острят, они поют, кто петь не умеет — прибегает к речитативу. Не острит и не поет только таинственная девочка, время от времени одиноко мелькающая на экране.

Зубного врача зовут к телефону. Это звонит из комиссионки прожженная Матильда: хочет продать врачу нейлоновую шубку. Врач бросает пациентку, оставив ее с открытым ртом, врет, что его вызвали на совещание и бежит в этот очаровательный среди сада дом, где комиссионка... Жулики просят за шубу 500 рублей. Врач: «Я вставляю зубы, а не выбиваю их на большой дороге». Это шутка. Острота. Шубу уступают за 300 рублей. Она куплена для любимой дочери врача, но напрасно. Любимая дочь вместе с женихом уезжает на периферию. Врач, его жена и домработница Глаша провожают. Уходит поезд, увозя дочь. Врач влезает на вокзальный столб, опирается рукой на темя нагнувшейся Глаши (это, чтоб смешнее,— ведь комедия) и поет — а это, потому что «мьюзикал».

На экране вновь появляется девочка, которая не поет, не острит, а во что-то одиноко и молчаливо играет, и хоть я догадывалась, что это недаром, но к чему девочка — понять все же не могла.

Глаша приводит в исполнение свою угрозу и покидает хозяев. Она в родной деревне Тимофеевке. Устроилась санитаркой в больницу. На крыльце больницы происходит ее объяснение с неким Федором. Из предыдущего разговора Глаши с неким Афанасием, передовиком сельского хозяйства, нам уже известно, что Федор — личность малопочтенная. Родному колхозу не помогает. «Шабашничает, а в свободное время горб на животе отращивает». «Горб на животе»— это опять шутка. Итак: на крыльце Глаша в рабочем костюме санитарки: вся в белом. У крыльца Федор. На нем очень недурной пиджак (похоже — из рубчатого бархата) цвета беж, на шее под воротником рубашки шелковая косынка, на голове вроде бы берет. Федор и Глаша поют. Федор хочет на Глаше жениться, но Глаша его отвергает: род занятий Федора ей не нравится. Когда дуэт кончается, вступает хор больных и санитарок. Санитарки в белом, а

больные одеты в очень миленькие полосатые пижамы.

Опять, боже мой, мелькает на экране одинокая девочка, во что-то играющая... К чему бы это?

Теперь мы переносимся на лоно южной природы. Папа, его дочь, ее жених. На папе прекрасная ковбойка, тона розовые. Летнее платье — белое с голубым — хорошо сшито и скрадывает полноту дочери. На женихе я уже забыла что именно, но что-то светлое, летнее. Все трое то говорят, то поют, как и полагается в музыкальной комедии. И острят, разумеется. Жених дочери сообщает, что он — спортсмен, метатель молота. «А почему не наковальни?»— парирует папа. У папы впереди еще много шуток, он главный остряк комедии. Далее он нанимает три грузовика и везет продавать в Москву помидоры. В Москве папа заходит в комиссионку и покупает у жуликов Матильды и Вени ту самую шубку за 600 рублей. Но папу не жалко. Он сам жулик, и у него бешеные деньги. Не желает законно сдавать овощи на базу, а желает продавать их незаконно через известного ему посредника. Но все лопнуло. Посредник работает на складе муляжей и с прежним покончил. Сцена на складе муляжей. Посредник поет куплеты с рефреном: «Муляж, муляж, его налево не продашь!» Папа уходит, не солоно хлебавши. В кузовах грузовиков тем временем гниют помидоры. Если б они были сданы на базу и гнили бы там, это папу уже бы не касалось, а так — это удар по его карману. С шубкой приходится расстаться. Жулики, Матильда с Веней, берут шубку обратно за 450 рублей. Операция с помидорами лопнула, левая торговля не вышла, на шубке потеряно 150 рублей, папа наказан.

Итак, налицо сатирические моменты: кое-кто подвергнут осмеянию и наказанию. Наказаны уже два отца: жулик-торгаш и зубной врач, склонный обделывать свои делишки путем блата. И пусть не наказаны жулики из комиссионки, но их разбойничьи махинации выведены на чистую воду перед лицом зрителя. Не случайны и эпизоды с Глашей, рвущейся из квартиры зубного врача то в родной колхоз, то на производство. Тут указано на то, что домработницы — профессия отмирающая, и симпатии авторов фильма явно на стороне отмирающих; я хочу сказать, на стороне рвущихся на волю домработниц. Зрительницам, таким образом, дается совет самим управляться с домашним хозяйством, не рассчитывая на наемную силу. Сила эта, хоть ты ее озолоти, все равно не надежна...

На экране появилась еще одна квартира, обставленная полированными гарнитурами. Гарнитуры, правда, уже демодэ — самовары зубного врача куда современнее!— но и эта квартира неплохо смотрится. Ее коричневые тона оживлены ярким пятном двери, обитой чем-то ярко-красным, стеганым. Тут живут адвокат Киреев, его жена Инга и присутствует сестра Инги — Серафима.

Появление новой квартиры и новых персонажей меня не смутило. Я понимала: калейдоскоп не случаен. Люди, кони, пейзажи и интерьеры — все увязано между собой нейлоновой шубкой. Она в центре. Лошади и те имеют к ней отношение через попону. Поэтому легко было предвидеть, что в квартире адвоката вот-вот раздастся телефонный звонок от Матильды из комиссионного...

Но вот девочка-то, девочка, снова мелькнувшая на экране во время своих одиноких игр,— она какое отношение имеет к нейлоновой шубке? Девочка начинала меня не на шутку тревожить...

Матильда и в самом деле позвонила, и Инга кинулась в комиссионный за шубкой... Но не сразу. Сначала было другое. Сначала муж-адвокат пытался работать за своим полированным столом на фоне гарнитурного дивана, а Инга с сестрой пели дуэтом на балконе за прозрачными занавесками. Инга одета прелестно. Блондинистый, слегка растрепанный парик, очаровательное бледно-голубое не то домашнее платье, не то модный халатик... На сестре парик рыжий. Сестры поют якобы о птичках, но на самом деле намекают адвокату, что он плохо одевает свою жену. Адвокат взрывается, и в доказательство того, что жена его одета прекрасно, распахивает полированный гардероб, и на двуспальную

кровать летят пальто, платья, костюмы брючные, костюмы просто и много других носильных вещей.

Он, видимо, жулик, этот адвокат. Взяточник, по всей вероятности. Жена не работает, лишь переодевается, живут, значит, на адвокатскую зарплату. Неужели на нее купишь эту мебель, занавески, столько париков и такое количество одежды? Мало этого. Когда Инге предлагают шубку за 500 рублей, адвокат говорит: «Бери, бери. Пес с ним, с деньгами». Пес-то пес, но ведь надо эти деньги иметь, надо, чтоб они дома валялись...

Но шубку Инге предложили позже. А сперва, подстрекаемая сестрой, Инга ссорится с мужем и уходит от него, предварительно переодевшись. Переодевается на глазах у зрителя, представ «дезабийе». Белый корсет-грация очень элегантен. Затем мы видим Ингу в седом парике на квартире у сестры, а брошенный адвокат мечется среди своих гарнитуров, хватает красную тряпку (блузка жены?) и приплясывает, изображая тореадора. Красное пятно хорошо вписывается в интерьер и перекликается с красной дверью.

Опять появляется одинокая девочка, ни с кем, ни с чем не связанная... А может быть, она вот зачем нужна? Чтобы сказать: в этом калейдоскопе жуликов и мещан безгрешны только дети и лошади?

Есть в фильме и второй ребенок, мальчик. Он-то к сюжету кое-как привязан. Он сосед адвоката и помогает ему, брошенному. Ну, а затем Инга возвращается к мужу, появившись уже в третьем парике. В черном, если мне не изменяет память. И вскоре бежит в комиссионку за шубкой...

А она уже продана! Сначала к ней прицениваются актеры-эстрадники, муж и жена, но шубка им не по карману... Зато она по карману передовику сельского хозяйства, коневоду Афанасию, который, не моргнув, платит 500 рублей.

Инга кидается в номер гостиницы, где остановился коневод, и умоляет уступить шубку ей. Даже падает на колени. Честному коневоду противно видеть, как женщина унижается из-за тряпки, и он шубку уступает. Но через некоторое время шубка вновь очутилась у коневода, он дарит ее своей жене, и та спокойно относится к подарку. С той же выдержкой реагирует на заграничную штучку, между прочим, и жена хирурга Мотовилина. Мысль тут, видимо, такая: жулики и мещане сотворили себе кумир из материальных ценностей, лица же, занимающиеся честным общественно полезным трудом, а также их жены из-за вещей, пусть даже заграничных, головы не теряют.

Уже я собиралась гордиться собой, полагая, что все поняла в фильме (о загадочной девочке старалась не думать!), как вдруг все смешалось... Непонятное началось с появления старого фокусника Сольди.

Актеры-эстрадники, Мишель и Муза, кое-как приторочennые к сюжету неудачной попыткой купить шубку, собирают труппу, чтобы ехать в Тимофеевку. Актеры полагают, что деревенский житель по серости своей будет аплодировать любой халтуре. Но деревня уже не та. Успеха там халтурщики не имеют, их ожидания обмануты. Таким образом, путем включения в компанию жуликов еще и халтурщиков, брошена мысль о возросших требованиях и растущих духовных запросах нашего массового зрителя. Это-то ясно. Но вот Сольди, Сольди...

Все время подчеркивается, что Сольди — честнейший, благороднейший старик. С халтурщиками ему не по пути. Но тогда почему он едет с ними в Тимофеевку? Или он не едет? Этого я так и не усвоила. Старику требуется ассистентка, ему подсовывают какую-то Эльвиру, но он ее не берет, а берет в ассистентки Ингу. Она снова ушла от мужа, сидит в сквере на скамейке уже в четвертом парике и приглянулась честному старику. Но чем эта бездельница, эта тряпичница, обнажившая в сцене с падением на колени свою мелкомещанскую сущность,— чем она лучше Эльвиры?

Я перестала улавливать происходящее. Даже как-то оцепенела. Из оцепенения меня не вывел и медведь, вдруг появившийся среди труппы актеров. Медведь рычит, откуда-то взялся еще один старик, в светлой панамке, прижимающий к груди банки с медом,

«Нейлон — 100%». Ломатников — М. Пуговкин, Сольди — Н. Сергеев, Муза — М. Крепкогорская

старик что-то насчет медведя высказывает, снова мелькает Инга (белый костюм, темная блузка, на голове белая кепка), опять появляется адвокат Киреев, опять Инга, на этот раз одетая с сельской простотой: платье типа сарафан, прямой пробор, на ушах корзиночки из туго заплетенных кос... Затем дворец, лестница, Киреев остолбенело стоит внизу, а наверху на лестничной площадке стоят Инга и старый Сольди (оба в вечерних туалетах) и показывают фокусы... Затем чудесная изба из красного кирпича, интерьер избы, коневод, его жена... Пожар в конюшне. Лошади волнуются. Коневод гасит пожар нейлоновой шубкой, и она уже годится только в попоны...

Я так отупела, что даже не спросила себя, а каким образом удалось погасить синтетической шубкой хорошо пылавший в разных местах огонь... В заключение — опять аукцион, ведут лошадей, но я плохо воспринимала происходящее, кони, люди — все смешалось в моей голове.

И лишь когда я шла домой и холодный ветер остудил мое разгоряченное лицо, меня внезапно осенило. И как я раньше не догадалась? Я думала — музыкальная комедия, я пыталась улавливать сатирические ноты, огорчалась, что не выяснен вопрос с Киреевым (жулик или нет?), удивлялась, чем могла мещанка Инга понравиться честному фокуснику (быть может, она исправилась?), очень напрягалась по поводу этого фокусника Сольди, по поводу одинокой девочки, а также мучилась запутанностью сюжета... А улови я с самого начала, что передо мной, как было бы легко! Но я не уловила. Оправдывает меня единственно вот что: новизна жанра. Такого на наших экранах еще не было. Бывало всякое, но не это.

Никакая это не комедия. Фильм загримирован под музыкальную комедию, вот и все. Главная же задача фильма такая: демонстрировать интерьеры и одежду. Перед нами киножурнал мод. Если это понять, все сразу становится на место, даже девочка...

В самом деле. В модных журналах непременно есть странички, посвященные костюмчикам детей обоего пола. Ради этого и втянут в фильм мальчик раннешкольного возраста, к сюжету кое-как пришитый. Мальчик премило одет, особенно мил его серый жилетик... Необходим был и ребенок женского пола. И

вот показали девочку с ее платьицами. Показали ее просто так. Отдельно.

Фильм учит нас тому, как следует обставлять квартиры. Выставка самоваров в квартире зубного врача говорит о том, что коллекционировать самовары нынче модно. Полированные гарнитуры в квартире адвоката из моды вышли, но менять мебель сложно и дорого. Однако есть выход: обейте дверь ярко-красным. Это кричащее или лучше сказать — поющее пятно сразу освежит интерьер, сделав его современным и элегантным. Ведь именно для того, чтобы фиксировать внимание зрителя на алом пятне, изображал тореадора адвокат Киреев, размахивая красной тряпкой — ну как я раньше не догадалась!

А вот какие бывают в идеале комиссионные магазины — белые здания среди зелени, внутри чисто, просторно, красиво. На селе надлежит строить такие избы, как у коневода: в веселенький красный кирпич, внутри простая, добротная, элегантная своей простотой мебель, вышитые полотенца... Были ли, впрочем, полотенца? Это я запамятовала...

Демонстрируемые в фильме последние моды рассчитаны на самые широкие круги населения. Нам показывают фасоны для молодых и пожилых, для стройных и полных, а также рабочую одежду для лиц разных профессий. Вот, скажем, как одеваются для работы на дворе следящие за собой дворничихи: прямая юбка, спортивная кофточка, серая вязанка, на голове изящно повязанная пестрая косынка. Глаша демонстрирует летний костюм из пестрой ткани, который рекомендуется носить домработницам в выходной день. Как следует одеваться очень полным — показывает дочь торговца помидорами. Костюмы, подходящие для работников прилавка обоего пола, можно увидеть на Матильде и Вене.

Между прочим! В облике шабашника Феди, разгуливающего по Тимофеевке в рубчатом бархате и элегантном кашне, было что-то напоминающее французского рантье. Сразу надо было мне догадаться, что не в шабашнике дело! Речь шла лишь о том, что рекомендуется носить немолодым полным мужчинам, постоянно проживающим в сельской местности. И напрасно я ломала голову, пытаясь понять назначение в фильме фокусника Сольди. Назначение было только одно: показать, как надо одеваться седым, худощавым мужчинам высокого роста, принадлежащим к типу «благородных отцов». Актер, именуемый в фильме Сольди, и демонстрирует костюмы, как вечерние, так и для каждого дня. Что же касается мелькнувшего на экране старика с банками меда, то он, конечно, показывал костюм интеллигентного человека преклонного возраста, носимый на лоне природы: светлый из легкой материи пиджак и светлая панамка... Запомнился серый ворсистый пиджак и однотонная без галстука рубашка «зубного врача»— это для мужчин среднего возраста, среднего роста, средней полноты... А на вокзальный столб «зубной врач» залез, конечно, для того, чтобы лучше смотрелись брюки... Дочь зубного врача и ее жених показали костюмы для двадцатилетних. Супруги Мотовилины продемонстрировали зонтик последней моды.

Всего прелестнее, элегантнее, разнообразнее костюмы для молодых замужних женщин, продемонстрированные актрисой, изображавшей Ингу. Тут и голубое домашнее платье, и летнее пальто, и костюмы для улицы, и вечернее платье, и парики всевозможных цветов, и, наконец, корсет... Что касается прекрасных лошадей, рыжих, белых и вороных, то они играют тут роль вроде бы заставок... Мне не раз приходилось видеть фотоснимки лошадей на глянцевитых страницах модных журналов, ибо лошади — это красиво.

Можно было бы откровенно дать киножурнал мод, пригласив для участия в нем профессиональных манекенщиков. Но авторы фильма решились на смелый эксперимент, задумав подать демонстрацию модной одежды и интерьеров как полнометражный художественный фильм. Был написан сценарий с попыткой сюжета, написаны музыка и стихи, приглашены киноактеры-профессионалы. Интереснейшая новация!

Такое еще никем не пробовалось, и не обо-

шлось, конечно, без просчетов. Невольно задаешь вопрос: а стоило ли пользоваться услугами актеров театра и кино? Дело в том, что актеры, привыкшие играть, вживаться, как говорится, в образ, пытались это делать и тут, насколько позволял сценарий. И получилось так, что игра, скажем, Евстигнеева или Этуша и ряда других отвлекала внимание зрителей от главного, от фасонов. Этуш не справился с задачей хорошо показать ряд ковбоек модных расцветок, уводя зрителя в сторону остротами, подмигиваниями, игрой лица и прочими актерскими шутками. То же скажу и об Евстигнееве. Я, к примеру, отвлекаемая его актерской игрой, не заметила основного: приталенный носил он пиджак или прямой, был ли сзади хлястик и какова длина пиджака? На столбе актер довольно смешно пел, и это опять-таки увело внимание от брюк... Стоило ли, кроме того, ради одной панамки тащить на экран талантливейшего Гарина?

Единственно кто великолепно справился с задачей — это В. Титова. Ей удалось, храня одно и то же выражение лица во всех ситуациях, ничем не отвлечь внимания зрителя от пальто, костюмов, платьев и париков. А именно это и требовалось.

Быть может, следовало все-таки распределить роли фильма среди манекенщиков-профессионалов? Уж им бы блестяще удалось продемонстрировать на экране последние новинки моды. Что касается реплик и куплетов, то они, право, так нехитры, что каждый бы мог, немного подучившись, их сказать, а когда надо — спеть...

Фильм называется «Нейлон — 100%». А не лучше ли назвать его так: «Моды-73»? Это название предупредило бы зрителя о том, что его ждет, заставило бы его, не распыляя внимание, сразу сосредоточиться на главном.

Сужу по себе. Я все пыталась усвоить сюжетную линию, понять логику характеров, затратив на эти безнадежные попытки много сил, и из-за этого не разглядела как следует ряд модных фасонов.

Придется, видимо, смотреть фильм вторично.

Евг. Вейцман

Суть и образ научного опыта

«Биологи моделируют растения»
Автор сценария Г. Ерохина, консультант доктор биологических наук Р. Г. Бутенко. Режиссер В. Астафьев. Операторы Н. Попов и Г. Боярский. «Центрнаучфильм», 1972.

«Шелк»
Автор сценария Р. Амирэджиби. Режиссер Г. Жвания. Оператор Р. Барамидзе. Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, 1972.

...В лаборатории профессора Р. Г. Бутенко в Институте физиологии растений АН СССР ведутся интересные и сулящие фантастические перспективы исследования. Испытывается изолированная растительная ткань. Что это такое? В стерильном боксе в пробирку кладется кусочек табачного листа. Отторгнутый от растения он, казалось бы, должен погибнуть. Но... экран предлагает нам проследить за экспериментом.

В кадрах, запечатлевших редкий научный опыт, нет ни одной комбинированной съемки. Нет ничего подстроенного. С помощью цейтрафера идет макросъемка длительного процесса развития изолированной ткани, который, однако, экран делает для нас процессом сиюминутным, протекающим «на наших глазах». Как в фантастической сказке, изолированная ткань преображается — она меняет цвет и начинает разрастаться. В пробирке — бесформенная масса перерожденных клеток, какая-то странная бесцветная кашица, то входящая в фокус объектива, то выходящая из него... Потом оказывается, что разросшуюся массу можно разделить на части, пересадить в свежую питательную среду, и рост ткани будет продолжаться, размножение клеток будет поддерживаться сколь угодно долго. Камера панорамирует также на коллекцию культур различных растений, ткани которых были взяты очень давно. Но — продолжают жить. Внутренние процессы этой жизни растений, ее закономерности и исследуют ученые, а вслед за ними и киноэкран.

От отдельных деталей, от показа самого эксперимента мы переходим к выводам о его значении. Следуют как бы маленькие «главки»: «Из одной клетки», «Для селекционеров», «Преодоление покоя», «Оздоровление сорта», «Заглядывая в будущее».

«Перелистывая» их одну за другой, мы окончательно убеждаемся в том, что клетки л ю б о г о растения, помещенные в специальную питательную среду, не погибают, как обычно, а продолжают размножаться. В пробирке, минуя стадию полового размножения, вырастает миниатюрное растение. А высаженное в грунт, оно нормально развивается, цветет и плодоносит! Значит клетки, и при тех условиях, какие разработаны учеными, оказываются в состоянии осуществлять свою наследственную программу.

Показано и значение, какое опыты Бутенко имеют для селекционеров. С помощью нового метода, рассказывает экран, уже ведутся селекционные работы по отдаленной гибридизации растений, по преодолению генетической несовместимости.

...На экране — цветущие пионы. Но и они не обычного происхождения. Эти цветы п р е о д о л е л и стадию биологического покоя семян, продолжающуюся у иных видов по три-четыре года. Мы видим — макроцейтраферная съемка нам это позволяет,— как вычлененный из семени зародыш цветка в условиях роста изолированной ткани начинает прорастать, и в пробирке образуется растение, зацветающее уже через несколько месяцев. Мы можем проследить и за оздоровлением сорта ягод клубники, достигаемым при помощи вычленения здоровых клеток, имеющихся в больных растениях.

И, наконец, авторы предлагают нам заглянуть в будущее. Мы узнаем, что изолированные клетки растений, выращиваемые в питательной среде, синтезируют те же химические вещества, что и растения в природе. Это позволит в будущем получать промышленным способом многие необходимые лекарства...

Фильм продемонстрировал точные данные, полученные в одной лаборатории. И сделал это со всей необходимой «академической» сдержанностью. Что же, догадываемся мы, вероятно, это сама Р. Г. Бутенко не позволила авторам фильма дать волю «кинематографической» фантазии. Ей претила бы попытка представить ее действительно успешные лабораторные опыты в виде этакой сенсации. Отсюда и тот налет аскетизма, который очень заметен в изобразительном строе картины. Из кадра изгнано все «лишнее», все акссесуары, которые бы помешали нам проникнуть в суть исследований, яснее понять их значение для практики.

И тем не менее, фильм, отличающийся строгой добросовестностью научных съемок и высоким качеством изображения, оставил нас удовлетворенными далеко не полностью.

Нам скажут: фильм сделан как кинолекция, это просто киносообщение об открытии. Чего же от него еще требовать? Но мы полагаем, что и кинолекция как одна из возможностей научной кинопопуляризации сегодня уже не может оставаться на том кинематографическом уровне, на котором она стояла несколько лет назад. Нас уже не устраивает простое иллюстрирование сведений, сообщаемых диктором. Для этого кино необязательно: можно было бы ограничиться и чтением брошюры с хорошо выполненными фотографиями и схемами.

Сведения, полученные с экрана, должны быть прежде всего э к р а н н ы м и, то есть такими, рассказ о которых был бы умело подчинен законам киновыразительности, опирался бы на использование ее специфики.

Нам уже приходилось говорить*, что качество научно-популярного фильма не надо прямо выводить из оценки содержания предложенной в нем научной информации. Познавательная ценность произведения многократно увеличивается там, где учитываются и законы «образной логики», законы зрительского восприятия. Конечно, изобразительные средства должны строго ориентироваться на содержание излагаемых идей. Но сами эти идеи должны найти свою кинематографическую

* См.: Е в г. В е й ц м а н, Л. Г у р о в а. Проблема познавательного фильма.— «Искусство кино», 1973, № 12.

«Биологи моделируют растения»

форму выражения. Экран способен на это. Но только тогда, когда не хочет оставаться просто иллюстратором. Мы уже сказали: в названном фильме есть эпизоды, в которых кино дало нам уникальную возможность увидеть то, что иначе мы бы не увидели. Но там, где эпизоды, решенные с применением спецсъемок, оканчиваются, фильм иллюстративен. Так, диктор говорит о необходимом составе питательной среды, и мы видим сосуды с надписями: «витамины», «агарь» и т. д.; диктор говорит о строгом световом режиме, и шторка открывает изображение щита с кнопками и лампочками, на которых автоматически зажигаются сигналы «день» и «ночь»...

Далее. Даже в жанре кинолекции авторы имели возможность — и даже обязанность — подняться над материалом, поразмыслить, поставить данное сообщение в контекст более общих научных и философских концепций. Тогда, даже сохранив необходимую долю дискурсивных, вербальнологических доказательств (естественных для кинолекции), фильм все же перестал бы быть простым «поучением», он смог бы активизировать зрителя, сделать свой материал е г о, зрителя, материалом.

Ведь продемонстрированное нам исследование поведения изолированных тканей в специальной среде сулит новые революционные открытия не только в генетике растений. И когда, например, авторы заговорили о будущем, то мы ожидали, что они сообщат не только о возможности получения лекарств. Перед ними был выход в общенаучную проблематику. Авторы же не воспользовались им и тем самым потеряли возможность сильнее, активнее использовать фильм не только для информации, но и для пропаганды материалистического философского мировоззрения.

И еще одно важное соображение, относящееся именно к этому фильму. Он нам не раскрыл, что науку делают люди. Та же Бутенко, ее сотрудники. Почему-то мы видим на экране лишь их руки, приборы, иногда чьи-то глаза, реже — чьи-то лица. Только один раз назван профессор Терновский, которому удалось впервые межвидовое скрещивание растений. Он показан в кадре. А как бы хотелось, чтобы он сам обратился к зрителю. Как бы хотелось «очеловечить» науку!

●

Грузинские кинематографисты обратились в своем фильме к той сфере биологии, которая изучает насекомых,— к энтомологии. Но если в фильме «Биологи моделируют растения» речь

шла об экспериментах и изысканиях последних лет, об открытиях, ошеломляющих своей новизной и открывающимися возможностями, то в фильме, скромно озаглавленном словом «Шелк», речь идет о вечном и, вероятно, известном всем и каждому цикле жизни: о цикле жизни тутового шелкопряда.

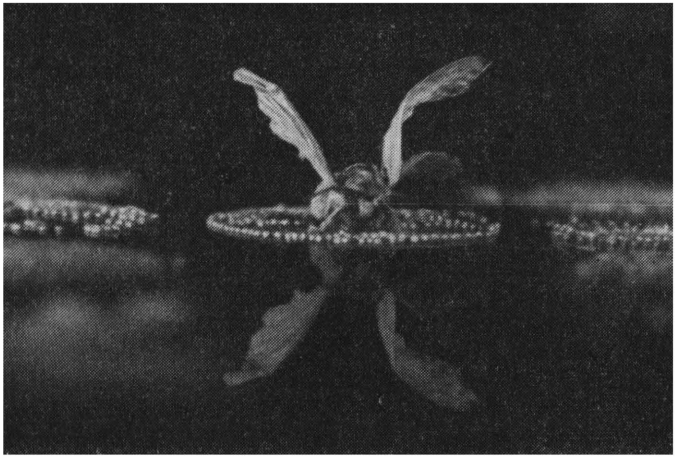
Научно-популярный кинематограф может предстать в разных обликах, и чем многообразнее его формы, тем богаче общее познавательное содержание и познавательные задачи, которые решают фильмы в своей совокупности. Можно рассказать о таких малоизвестных фактах, простая информация о которых обогатит зрителя, откроет перед ним новые горизонты науки. Но можно увидеть нечто глубокое и важное в фактах хорошо известных, порою знакомых нам с детства. Надо лишь подойти к ним по-новому, поднять их до уровня широких обобщений, и в зрительных образах продемонстрировать некую общую закономерность. Если к тому же авторы проявят при этом подлинный художественный вкус, увлекут зрителя и силой логики и эмоционально, то их можно будет поздравить с успехом.

Фильм «Шелк» принадлежит скорее ко второму типу, он ближе к научно-художественному рассказу.

И хотя в нем нет ни одного кадра, в котором мы бы увидели людей, «человеческое» в нем незримо присутствует, причем не просто человеческое, а личностное, что и приближает фильм к рассказу художественному. Это присутствие самих авторов, их отношение к материалу, их стремление к его поэтизации, к философским обобщениям.

Фильм отличается изяществом, строгим лаконизмом, высокой культурой спецсъемок. Длительные энтомологические наблюдения, благодаря кинотехнике, вылились здесь в кинообразы, означающие не только то, что изображено непосредственно, но и таящие в себе некий внутренний философский смысл, который еще надо суметь выделить и проанализировать.

Фильм содержит в себе несколько повествовательных пластов, скрытых один в другом. Первый, лежащий на поверхности,— рассказ о великом труженике, тутовом шелкопряде, и о том, как создается натуральный шелк, ценнейший продукт природы, украшающий человека и дающий уникальное сырье для многих промышленных изделий (в том числе и для производства той самой пленки, на которой снят фильм). На экране подробно и умело рассказана «биография» насекомого, прослежены стадии его жизни.



«Шелк»

Второй пласт — рассказ о гармонии в природе, о поразительной закономерности и законосообразности природных взаимосвязей.

Третий — размышления о круговороте жизни. И пусть жизнь, показанная на экране — всего лишь мимолетная жизнь насекомого, живущего, «чтобы на сто процентов исполнить закон», как сказал поэт,— его жизнь тоже дает богатую пищу для ума, склонного к философским обобщениям.

...Наступает весна. Из яичек тутового шелкопряда вылупливаются мураши. С какой любовью и эффектностью сняты они и их бурное развитие! В течение короткого времени они проходят шесть возрастов, пока не превращаются в гусеницу. Цвет подчеркивает тонкие нюансы этих превращений. Они спят, линяют, жадно пожирают листья шелковницы, спасаются от многочисленных врагов. Но вот наступает к концу пятого возраста время кокования. Гусеницы долго и придирчиво выбирают для него место (камера ищет это место вместе с ними). Место найдено и начинается процесс выработки уникального продукта — шелковой нити, которой гусеница должна себя обкрутить. Нить тонка — ее диаметр 20—30 микрон. А для кокона надо полтора километра нити. Значит, насекомому нужно проделать около миллиона движений.

Хочется сравнить этот процесс с балетом — так гармонично и прекрасно целесообразно предстал этот эпизод на экране. Подобное сравнение не раз возникает и в тех кадрах, где мы наблюдаем за жизнью бабочек. Возможно, здесь играет роль музыка, в данном случае очень помогающая восприятию фильма. В начале движения гусеницы как бы случайны, нить — редка, основа — неправильна, ассиметрична. Но потом — движения все более и более упорядочиваются, форма становится совершенной. Наконец, перед нами — овал кокона, переливающегося бело-розовым отливом. Большая часть таких коконов идет в промышленность. Но жизненный цикл тех из них, которые не были отобраны для нужд человека, продолжается. Сохраняются — племенные.

Внутри кокона вызревает куколка, через 18 суток она вылупливается, чтобы превратиться в бабочку.

Бабочка живет всего несколько дней. Но свое предназначение она успевает выполнить. Уже в течение первого дня бабочки ведут брачный хоровод. Этот хоровод красив, танцы бабочек гармоничны. Камера чутко улавливает причудливые узоры этого танца, использует, кажется, все возможности киносъемок для того, чтобы подчеркнуть и графический рисунок и цветовую гамму.

А затем в течение 3—4 суток бабочка занимается откладыванием 600—800 яичек. На экране правильные круги, каждый из которых состоит из многих десятков яичек.

Затем наступает естественная биологическая смерть. Свое предназначение бабочка выполнила. Вот она умирает, чтобы в следующую весну возродиться вновь.

Итак, пройден полный цикл: яйцо, мураш, гусеница, кокон, куколка, бабочка, брачный хоровод, снова яйцо и — биологическая смерть «героини», уже давшей начало новому живому организму.

В финале фильма — станки, дающие нам шелк, и во весь экран — его праздничное многоцветье, чарующий шорох, переливы складок, тонов.

Так рассказали нам эту историю тутового шелкопряда и вместе с тем историю жизненного круговорота, дали пример гармонии, царящей в природе, авторы фильма «Шелк».

●

Перед нами прошли два произведения научно-популярного кинематографа. Произведения, отмеченные многими достоинствами. И все же какие разные!

Поэтому в заключение хотелось бы поделиться некоторыми соображениями, пусть пока весьма предварительными, о направлениях развития научно-популярного кино, о типологии научно-популярных фильмов.

Очевидно, мы и впредь будем иметь дело с фильмами разными по своей структуре, целенаправленности, методологии. Одни из них будут по преимуществу решать задачу популяризации научных знаний; главная цель таких фильмов — материалистическая интер-

претация естественнонаучной, технической или обществоведческой темы; другие ограничатся информацией: будут сообщать основные данные о том или ином открытии и его применении (к этому типу мы бы отнесли и фильм «Биологи моделируют растения»), третьи будут фильмами публицистическими, фильмами-этюдами, эссе; здесь должна преобладать авторская позиция, отношение, оценка, обобщение (к этому типу, вероятно, следует отнести фильм «Шелк»). Это, пожалуй, хотя и наиболее излюбленный многими режиссерами, но наиболее трудный и ответственный тип научной кинопопуляризации, ибо здесь легко сбиться на ложную многозначительность, беспредметность, мнимую наукообразность.

Думается, что задача такой типологии далеко не является формальной. Обобщая творческий опыт, она намечает известную стратегию поисков, подсказывая теме соответствующую форму ее воплощения. Скажем, та форма, которую придали авторы фильму «Шелк», пригодна далеко не для всякого материала. И там где речь пойдет о постановке научной проблемы, когда цель авторов будет состоять в том, чтобы втянуть зрителя в самый процесс р е ш е н и я задачи, поставить его перед необходимостью выбора, там, где речь пойдет о попытке проникнуть в лабораторию творчества ученого или научного коллектива, там нужны будут и другие формы кинорассказа. Конечно, дело самих авторов решать, как им строить свой фильм, но нам кажется, что фильм «Биологи моделируют растения» лучше было бы выстроить именно как проникновение в творческие поиски ученых.

Научно-популярное кино включает в себя многочисленные типы фильмов. И это хорошо — лишь бы они выполняли свою благородную миссию. И все же один и тот же п р е д м е т может дать вариантивное с о д е р ж а н и е фильмам и тем самым породить разную форму. От стратегии, избранной в целях научной кинопопуляризации авторами фильма, зависят ведь и принципы отбора материала, и структура его построения, и авторское отношение к нему.

Настаивая на необходимости типологизации и жанровых определений, которое возникает особенно, когда ставишь рядом такие два фильма, о которых здесь идет речь, мы вовсе не хотим какой бы то ни было догматической узости и жесткости в определении «чистоты жанров». Практика, как всегда, оказывается богаче теоретических прогнозов. И если на этот раз, после просмотра двух картин мы задумались о необходимости построения некоих типологических моделей, то не потому, что нам хотелось заковать живой процесс творческих поисков в некую априорно выведенную схему, а только потому, что нам показалось важным отдать себе отчет в том, что задумано, что уже сделано и какие вопросы еще ожидают авторов фильмов на благородном и важном для современного общества поприще научной кинопопуляризации.

Кто он — герой 70-х?..

Дискуссия в редакции

Преамбула

Жизнь ускоряет свой бег. Время становится плотнее и вмещает все больше свершений.

Это аксиомы. Стоит ли начинать ими первую дискуссию в нашем молодежном клубе?

Но дело в том, что молодой герой — и в жизни и в искусстве — ощущает стремительность перемен с особенной остротой. Стремительное обновление всех областей жизни стало для него нормой, законом. Покоя нет в мире юности, самое ее движение, ее развитие ускоряет свои темпы... Как входит она в жизнь, как мужает, какими путями обретает опыт и мудрость, как продолжает традиции старших поколений, что думает о будущем? Все это нужно изучать заново, каждый раз — заново, ибо и процессы эти находятся в непрерывном развитии. Их стремятся понять психологи и педагоги, их призвано постичь искусство.

Нам хочется, чтобы наши беседы в «Клубе молодых» помогли лучше разобраться во всем многообразии проблем, связанных со становлением молодого художника, его мировоззрения, его позиций в искусстве, помогли утверждению всего перспективного и плодотворного, что несут с собою новые поколения мастеров нашего кинематографа.

Нам кажется закономерным посвятить этот первый разговор молодому герою 70-х годов. Его отличительным чертам. Его связям с традициями, его будущему. Профессиональным проблемам, связанным с его воплощением на экране. Разговор не может претендовать на полноту и завершенность. Это беседа с открытым финалом, и мы надеемся еще вернуться к теме.

А пока мы приглашаем поразмыслить с нами, продолжить недосказанное, поспорить с тем, что спорно.

За дискуссионным столом клуба — актеры **Евгений Киндинов** («Городской романс», «Молодые», «По собственному желанию»), **Владимир Меньшов** («Человек на своем месте») и **Игорь Старыгин** («Доживем до понедельника», «Обвиняются в убийстве», «Города и годы»), киножурналисты и кинокритики **Людмила Игумнова** («Московский комсомолец»), **Лев Карахан** (студент факультета журналистики МГУ), **Елена Стишова** и **Валерий Кичин** («Искусство кино»).

Эволюция героя

С т и ш о в а. Нам, по-видимому, не удастся в рамках одной беседы исчерпать многообразие и сложность свойств, отличающих героя 70-х годов. Не существует, конечно, и единого типа героя, на котором мы могли бы сейчас сосредоточить внимание — опыт кино сегодня обширен, много появляется и версий современного молодого героя. И все же, я думаю, наш разговор не будет случайным, если мы поведем его, опираясь на опыт присутствующих здесь актеров. Как не случайным было и само приглашение за наш «круглый стол» Е. Киндинова, В. Меньшова и И. Старыгина.

Первая же роль В. Меньшова в кино — Бобров из фильма «Человек на своем месте» — немедленно оказалась в центре дискуссий — его герой как бы персонифицировал многие черты человека новейшей эпохи «научно-технической революции». Фильм «Молодые», где снялся Е. Киндинов, также возбудил споры — он пользовался популярностью, но заслужил,

тем не менее, множество вполне обоснованных упреков, тем более примечательных, поскольку связаны они с образом главного героя, молодого рабочего. Наконец, И. Старыгину довелось сыграть, так сказать, «антигероя» — вполне современного и вполне, на первый взгляд, «интеллектуального» парня, пришедшего к преступлению. Причем, мне кажется, удалось очень важное — вскрыть истоки этого преступления, показать тот сложный, извилистый, внешне порою очень благополучный, но тревожный путь, которым шел Васин из фильма «Обвиняются в убийстве», путь, о возможности которого тоже не надо забывать, коль скоро мы говорим о современной молодежи.

Каждая из упомянутых мной ролей не просто факт биографии одного актера. Они — в какой-то мере проявление опыта современного поколения советских кинематографистов. Пусть же работы В. Меньшова, Е. Киндинова и И. Старыгина и послужат для нас отправной точкой.

И г у м н о в а. Это придаст разговору конкретность и определенность. Тема необъятна, мы легко можем растечься «мыслью по древу». Думаю, надо говорить о некоторых вполне конкретных изменениях в жизни и в жизни искусства — изменениях, которые стали очевидны в последние годы. Я думаю, сам факт появления целой плеяды новых героев на экране, на сцене, в литературе ни у кого сомнений не вызывает?

К и н д и н о в. Меняется само время, предъявляет новые требования, ставит новые проблемы. Изменения в жизни есть всегда, другой вопрос, как они отражаются в искусстве, какие здесь приобретения и какие потери. На мой взгляд, приобретений пока немного, в кинематографе мы еще только подходим к выявлению сущности героя наших дней, еще много в этом деле схематизма и робости. В театре, по-моему, эти поиски ведутся более целенаправленно и смело — в «Человеке со стороны», «Сталеварах», «Автограде XXI»...

М е н ь ш о в. Вспомним кино, литературу, театр конца 50-х — начала 60-х годов, когда и в жизни и в искусстве происходили очень существенные перемены. Тогда появился в искусстве герой ищущий, много размышляющий о себе и о своем месте в жизни. Но знаете, всякое размышление, если оно затягивается, становится просто бездействием. Вот так, как будто бы и произошло с героями некоторых фильмов — они словно остановились в своем развитии. А время ушло вперед и требовало уже не только размышлений, но и активного действия.

И потому появился на сцене и на экране человек действия. Еще раньше, разумеется, он появился в жизни. Бобров из «Человека на своем месте», Чешков из пьесы «Человек со стороны» и фильма «Здесь наш дом» имели, как известно, прототипов. Актуальность такого героя у меня сомнений не вызывает. Но события в жизни разворачиваются как никогда стремительно, и все чаще звучит слово «революционность», когда речь идет об изменениях во всех областях науки, техники, хозяйствования. Наверное, искусству всегда необходимо искать метод осмысления всех этих новых явлений, и закономерно, что какое-то время мы находимся, пожалуй, на подступах к герою, предлагаем лишь эскиз.

Вот и в Боброве, которого я играл, я ясно чувствую рационализм — драматургический, режиссерский, актерский. Но нас, делавших фильм, привлекли в герое целеустремленность характера, определенность жизненной программы, нам понравилась публицистическая заостренность сценария. Нам всем казалось, что если даже Бобровых — уверенных, широко шагающих по жизни, умеющих постоять и за себя и за других, прирожденных организаторов и лидеров,— если таких Бобровых, как уверяли нас некоторые критики, не так уж много среди молодежи, то их становится больше, их должно стать больше. Потому что и впрямь, дел вокруг непочатый край.

Герой заявлен, что дальше?

С т а р ы г и н. Мы все сойдемся, наверное, в том, что необходимость появления такого героя в искусстве продиктована временем —

В. Меньшов в фильме «Человек на своем месте»

об этом уже много говорилось в печати, не будем повторяться. Но я согласен с Меньшовым: драматургия пока не идет вглубь, герой заявлен, но, я бы сказал, мало исследован. Если бы мне пришлось сегодня играть подобную роль, я бы, наверное, не смог внести в нее ничего нового — двойники Чешкова и Боброва множатся на глазах, но нет движения вперед в их анализе, это вновь всего только заявка, абрис, и уже наметились штампы — и драматургические и актерские. В этих случаях идея — надо дело делать — определяет героя целиком; все его человеческие качества словно отбрасываются. Все уже найдено, все ясно, надо засучить рукава, и точка.

Вот как бы нам отыскать прекрасный сплав того душевного беспокойства, той жажды поисков, что отличали киногероев 60-х годов, и этой уверенности, желания и умения делать дело... Взять от нового героя мастеровитости побольше, а от прежнего — побольше сердца...

С т и ш о в а. Это, наверное, и должно стать следующим этапом. Я хочу только подчеркнуть, что рационализм героя, на мой взгляд, вовсе не означает его бездушия. Чешков, Бобров — они ведь не только понимают, что надо «дело делать», но и точно знают конечные цели этого «дела». Эти цели одухотворяют все их действия. Это общие наши цели, а они и высоки и благородны. Возьмем Чешкова — он требует и от себя и от других точного расчета, но цель-то за всем этим одна: чтобы цех работал ритмично, а значит, чтобы люди не страдали от постоянных «штурмов», чтобы план не давался «любой ценой». Это жесткость хирурга, она врачует. Не прагматизм я вижу в этих героях, а целеустремленность. Вот это, очень точно заявленное искусством их качество и следует считать, по-видимому, отправной точкой для анализа нравственного, психологического.

...Итак, искусство отметило закономерное появление молодого человека — знающего, уверенного, способного занять ключевые позиции в хозяйстве. Это очень существенный этап в жизни искусства — момент осмысления нового явления. И сейчас важно, чтобы не затянулся период констатации факта, чтобы углубленный психологический и нравственный анализ нового героя не заставил себя ждать. Пока кинематограф приходит к такому анализу все-таки довольно робко — показатель-

но, что в фильме «Человек на своем месте» принципиально важная в этом смысле сцена колхозного собрания, где Бобров на перевыборах одерживает свою трудную победу, остается за кадром.

Говоря о новом «деловом» герое, пришедшем сегодня в искусство, мы спорим почему-то главным образом о Чешкове и Боброве и постоянно забываем о Прончатове, герое повести В. Липатова и многосерийного телефильма, поставленного В. Назаровым. Может быть, Прончатов слишком рано явился и потому не вошел в эту когорту? Однако в образе этом не только серьезно, но и достаточно полно реализовано представление о герое наших дней.

Прончатов лишен той стопроцентной удачливости, которую иные из критиков считают искусственной в Боброве. В повести намечены серьезные нравственные конфликты, связанные именно с таким типом «делового» человека. Есть в Прончатове и черты настоящей интеллигентности — и это тоже примета времени из самых существенных — его внутренняя, духовная жизнь насыщенна, сложна. Писатель не только «заявил» своего героя, необыкновенно обаятельного и перспективного, но и пошел вглубь, занялся исследованием жизненных проблем, связанных с появлением такого вот человеческого характера, во всем их многообразии, и в частности, проблем, существенных для периода перехода к новым принципам хозяйствования, периода, связанного с научно-технической революцией. В телевизионном фильме, к сожалению, глубина проблематики пропала, отчего во многом потерял и сам герой.

М е н ь ш о в. Безусловно, герой, о котором мы говорим, еще не выявлен до конца. Сделан лишь первый шаг. Но есть опасность: герой пошел «в серию». Игорь Старыгин прав: у Боброва с Чешковым появляются двойники, и все они в общем-то одинаковы.

К и ч и н. В новой ленфильмовской картине «Старые стены» молодой главный инженер текстильной фабрики в своих монологах почти дословно повторяет тезисы Чешкова о том, что «все нужно считать» и что «ложь нерентабельна». Идеям этим от всей души сочувствуешь, но художественная вторичность героя столь очевидна, что и сам он уже воспринимается лишь как знак: перед нами человек из породы «деловых», из эпохи НТР. Знак, не более. И удивительный получается эффект: герой, который с экрана излагает прогрессивнейшие мысли, кажется просто резонером, чуть ли не догматиком — он лишь старательно повторяет зады уже сказанного. Искусство не терпит механического повторения, «буксовки» мысли, должно быть развитие — хоть шаг, да вперед...

И г у м н о в а. Есть такой скучный предмет — термодинамика, и в ней — закон, который гласит: в замкнутой системе новая информация возникнуть не может. Появилась и в искусстве в свое время замкнутая система рефлектирующих «мальчиков» — героев некоторых произведений молодежной прозы и кино 60-х годов. Явление пришло из жизни, было замечено точно, но в искусстве осталось статичным. В таком «очищенном», изолированном виде рефлексия и бесплодна и неинтересна. Круг надо было разорвать. Сейчас на авансцену вышел герой с повышенной степенью рационализма, и это также точно отражает жизненные процессы. Но не кажется ли вам, что уже теперь мы рискуем получить новое кольцо. Система будет крутиться вхолостую, жизнь снова уйдет вперед, и герой, в его сегодняшнем виде, станет архаизмом. Так получится, если не будет введена новая информация, новые жизненные токи — из реальности. Это и определяет сейчас задачу искусства по отношению к нашему новому герою.

Остановись в раздумье!

К и ч и н. По-моему, здесь необходимо уточнение. И Чешков и Бобров, хоть и олицетворяют собою явление, тип, но задуманы все-таки как художественные образы, как характеры конкретные, живые и отнюдь не идеальные. Нам нравятся их деловитость, их напористость, могут не нравиться иные качества — это нормально, не ангелов же мы ожидаем

увидеть на экране. У нас в разговоре наметилась любопытная тенденция — помните, совсем как у Гоголя, «если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича»... Но вот приставим и сообразим такого прекрасного героя, который всем понравится. Не будет ли это тот самый ходульный «образцовый» герой, то самое общее место, каких в кинематографе предостаточно?

Я немало прочитал рецензий, посвященных фильму «Человек на своем месте». Очень многие из авторов, отметив все привлекательные качества Боброва, как «положительного героя», тут же начинают прикидывать, каким все-таки такому герою надлежит быть. И здесь — каждое лыко в строку, каждый промах, каждая ошибка Боброва замечаются, и все это относится за счет слабости драматургии. Надо, чтоб был он «хорошим», наш герой, во всех своих проявлениях. Но мне они, эти парни 70-х годов, интересны именно такими, каковы они есть — во всей их взъерошенности, сложности...

В разговоре о фильме, мне кажется, мы вправе соотносить явление, ставшее предметом искусства, с явлениями жизни и судить о глубине проникновения в их суть. Сравнивать же Чешкова с нашим знакомым начальником цеха — тот, мол, душевнее и в обращении мягче — дело, по-моему, безнадежное.

Мне Чешков интересен, каким он предстает в спектакле на Малой Бронной, совсем другой он в фильме, но и тот и другой — оба по-своему отражают противоречивое и сложное жизненное явление.

Мы часто пытаемся оценивать художественный образ с неких чрезвычайно утилитарных позиций. И забываем тогда, что образ этот — не истина в конечной инстанции, не венец развития, что он призван отражать какую-то фазу этого развития, он несет в себе не только настоящее, но и прошлое и будущее. Ну, давайте вспомним Трубникова, героя фильма «Председатель» — наверное, его методы сегодня покажутся совершенно неприемлемыми, да и он сам, его характер далек от «идеальности». Но разве можно отрицать мощный «положительный заряд» такого героя? Он, Трубников, потому и был узнан и принят зрителем, что всецело принадлежал своей эпохе, нес в себе все ее сложности.

Сегодня на экран, на сцену, в литературу приходят Бобровы — они не из вакуума родились, не явились внезапно, вдруг. Как райзмановский Губанов из «Твоего современника» вел прямое родство от Губанова из «Коммуниста», так и Бобров, Чешков ведут свою генеалогию от героев фильмов более ранних — от того же Трубникова, от Бахирева из «Битвы в пути». И в этом смысле замечание Киндинова о том, что сегодня в разработке «нового молодого героя» лидирует театр, мне кажется верным лишь для настоящего момента. Сценический Чешков был бы, наверное, невозможен без кинематографического Губанова; в ряду искусств одно естественно и с необходимостью дополняет другое.

Вот и «новый герой» — не завершение эволюции. Он тоже может существовать лишь в развитии, и судить его надо по главным, ведущим чертам. Поэтому и предстоит нам, по-моему, не Боброва усовершенствовать, а следить очень внимательно за эволюцией Бобровых в жизни, понять их корни, утвердить в сознании людей все то хорошее и нужное, что эти герои несут с собой.

К и н д и н о в. Между прочим, какая-то идеализация уже наметилась. Мы прибавляем герою безупречности, в чем-то украшаем его, делаем плакатным. Постановщик нашего спектакля «Сталевары» Олег Ефремов, мне кажется, пошел дальше, обозначил реальные психологические сложности такого героя: Лагутин, хоть и прав по существу, но в финале в какой-то мере терпит нравственное поражение. Вот это — прав по существу и неправ в конкретном — и заставляет нас думать, спорить, делает спектакль многомерным, приглашает зрителя к соразмышлению.

Мало понять умом правоту героя. Так как с Чешковым и с Бобровым — умом-то я их понимаю, но так хочется о щ у т и т ь этого человека, почувствовать его, понять, что он такое есть?

Может быть, мешает то, что оба героя про-

Е. Киндинов (справа) в фильме «Молодые»

являются почти исключительно в сфере производства. Но ведь это только одна из сторон жизни человека. Линия, я бы сказал, лирическая, «личная» линия, где душу понять легче, прозвучала гораздо менее убедительно. Может быть, это и симптоматично?

Сейчас задача искусства — здесь правильно говорили — состоит в том, чтобы обнаружить в этой практической сметке нравственное начало, найти связь между ними, вписать в модель героя сердце. И в этом смысле мне было бы интереснее сыграть человека, который чуть больше делает немотивированных поступков, показать не только его умение решать, но и тот сложный путь, который приводит к решению единственно верному. Людей, которым ведома абсолютная истина, нет.

М е н ь ш о в. Но то, что мы переживаем сейчас какой-то временный, переходный этап в разработке нового героя, для меня несомненно.

По-видимому, и мы в нашем фильме «Человек на своем месте» и авторы сценических и экранных версий Чешкова затронули только одну сторону явления. В газетах об этом явлении пишут сейчас много — и там, надо сказать, они интереснее получаются, эти герои, в очерках Г. Радова, в некоторых материалах «Литературной газеты». Похож герой, и конфликт очень похож. Но — посложнее, по-человечески интереснее.

Вот почему, я думаю, на смену нашему Боброву придет герой более глубокий и разносторонний.

«Запрограммированный»?

К а р а х а н. Помнится, было много споров о фильме «Молодые», его справедливо критиковали, но и популярность фильма была велика. Интересно, как оценивает своего героя сам исполнитель?

К и н д и н о в. Его поздно сняли, этот фильм. Повесть написана еще в 50-х годах. И характеры и ситуации были механически перенесены в наши дни — вот и чувствуются в картине старые драматургические штампы... Мне эта работа была интересна чисто профессионально, технологически: после аморфности, «размытости» Никитина из «Городского романса» — сыграть человека уверенного, твердо стоящего на земле. Хотелось его сыграть, хотя и были очевидны недостатки драматургии, сквозь современный антураж просматривались старые штампы. К результату отношусь очень критически, но что играл — не жалею. Это уже смыкается с другой, очень важной для молодого актера проблемой: нужно работать, пробовать себя на р а з н о м

материале. Каждую такую возможность актер очень ценит. Вот мне, например, сейчас чрезвычайно хотелось бы сыграть характерную, а то и «костюмную» роль, выйти из сложившегося амплуа. Часто вспоминаю рассказ Михаила Михайловича Яншина — как это было здорово, когда Станиславский предложил ему однажды: подумай-ка над ролью Гамлета. Это Яншину-то, который только что сыграл Лариосика, и сыграл блистательно! Все при этом понимали, конечно, что Гамлета ему не играть; Станиславскому просто хотелось увидеть актера в новом, неожиданном качестве. У нас же теперь все определяется тем, как сложилась первая роль.

Но это — другая тема, к которой хотелось бы еще вернуться на страницах журнала.

А вообще — и в «Молодых» герой, заметьте, тоже показан почти исключительно с «производственной» стороны. Он прежде всего строитель, бригадир; вторая, чисто человеческая «половина» героя осталась в тени. А мне как раз ее-то и интересней было бы сыграть. Поэтому с таким удовольствием я и работаю сейчас над ролью в фильме А. Кончаловского «Романс о влюбленных».

К а р а х а н. Но ведь герой «Романса» вовсе не выключен из производственной сферы...

К и н д и н о в. Правильно. Но это там менее интересно. Любовь — вот тема фильма, а любовь может открыть в человеке такие духовные резервы, о которых он, может быть, и не подозревает. «Только влюбленный имеет право на звание человека»...

К и ч и н. По-моему, каждый из этих аспектов героя в отдельности сам по себе совершенно недостаточен. Если экран в один прекрасный день заполняют только «герои НТР» или только «рыцари любви» — это не будет еще всей правдой о сегодняшнем герое. Просто нужны в драматургии такие ситуации, в которых герой мог бы раскрыться полностью — будь это ситуация производственная, или любовная, или, так сказать, фронтовая — нужен повод для самораскрытия героя. Вовсе не обязателен исключительный повод — самое интересное часто таится как раз в обычном. Но я уверен, наше внимание к герою определяется не тем, в какой сфере он предстает — любовной или деловой. Их совершенно не нужно противопоставлять. В «Твоем современнике» речь идет о проблемах, на первый взгляд, производственных, но герой взят в крайней, конфликтной ситуации — и нам он интересен.

Ритмы десятилетия

К а р а х а н. Есть еще одна сторона дела, которая мне кажется важной, особенно, когда речь идет о герое молодом.

Все мы более или менее чувствуем известную архаичность героев «Молодых», хотя там есть все приметы современности. Мы видим с первого взгляда, что парни, которых сыграл Игорь Старыгин в фильмах «Доживем до понедельника» и «Обвиняются в убийстве»,— это парни «из сегодня». Я говорю не о том, «положителен» герой или «отрицателен», я говорю о его узнаваемости, о деталях, которые точно обозначают его принадлежность к определенному времени. О достоверности героя. Это ведь очень интересная проблема, и она во многом связана с чисто актерскими заботами — с наблюдательностью актера, с его умением замечать в жизни важные, но более тонкие оттенки.

В одном из недавних номеров журнала «Юность» напечатана статья, автор которой рассказывает, как он пришел к пониманию некоторых серьезных, понятий и вопросов... через ритмы «биг-бита». В этом, по-моему, есть доля правды. Те внешние приметы времени, которые мы нередко объясняем просто преходящей модой, объявляем второстепенными и не заслуживающими внимания —они оказываются как раз не последними в процессе становления, возмужания новых поколений. Каждое поколение учится жить по-своему, нынешнее — вот так, через информационную бурю, через ритмы, через вкусы, порою непонятные людям чуть-чуть постарше. Наверное, п к таким внешним проявлениям специфически современного, сегодняшнего молодого человека художнику нужно быть очень внимательным,

иначе мы рискуем упустить какие-то важные психологические детали, характеризующие именно сегодняшнюю молодежь.

Почему герой «Молодых» или герой картины «По собственному желанию» кажутся мне персонажами «вообще», без признаков времени? Есть ведь там и современные интерьеры и современные костюмы. Но нет сегодняшнего способа жить и чувствовать, нет психологической структуры молодого человека 70-х.

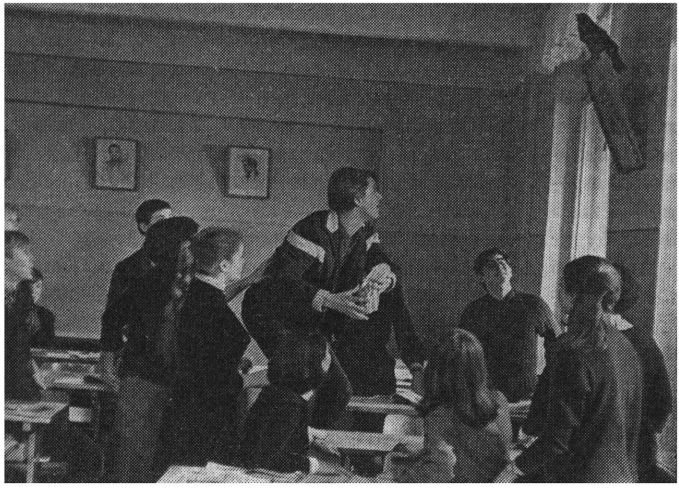
Мы знаем, как трудно воспринимается все новое, что кажется наносным, временным, «мотыльковым». Биг-бит, ритмы, длинные волосы, короткие волосы, узкие брюки, широкие брюки, мини, макси, миди... Все это мы то возвышаем до уровня черт, едва ли не определяющих моральный облик человека, то вообще перестаем обращать на это внимание.

Почему герои Баталова и Смоктуновского из «Девяти дней» всецело принадлежат нашему времени? Не только потому, что занимаются ядерной физикой и говорят о непонятном. Во всей «психофизической структуре» этих людей, в их бытовом поведении мы тоже отчетливо, четко видим приметы времени. Тонкий актер к подобным вещам всегда внимателен, из них, на первый взгляд, необязательных вообще, и создается совершенно живой, из плоти и крови, образ.

Актеру молодому, играющему своего сверстника, все это важно вдвойне — потому что новые и новые поколения становятся все непохожей и своеобразней. Об этом хорошо знают педагоги, психологи, послушаешь их рассказы — и киноискусство подчас начинает казаться неповоротливым, как телега в реактивный век. Потому что невнимательно к этим новым чертам.

С т а р ы г и н. Иными словами, мы снова приходим к тому же: сущность героя невозможно понять без обостренного внимания к его жизни. Во всех ее проявлениях. Здесь нет второстепенных вещей.

В фильмах современной тематики мне пришлось сыграть, скорее, не героев, а «антигероев». Но стояла за этими «антигероями», как мне кажется, сугубо современная и вполне актуальная проблема, которая меня всегда беспокоила — проблема инфантилизма какой-то части молодежи, позднего нравственного созревания. Отсюда и берет начало их безответственность перед обществом и перед собою. А внешне — все вполне благопристойно: современные интеллигентные, начитанные мальчики... Таким я сыграл Васина



И. Старыгин в фильме «Доживем до понедельника»

в фильме «Обвиняются в убийстве» — мне казалось важным суметь заглянуть за эту стандартно благополучную оболочку, чтобы увидеть суть человека. Сегодня эту суть разглядеть потруднее, зло стало изощреннее и умеет маскироваться — оттого и в искусстве этот процесс усложнился. Еще недавно в фильмах было, в общем-то, легко сразу угадать «положительных» и «отрицательных», сейчас любая прямолинейность кажется особенно архаичной и неубедительной. Хотя, впрочем, именно в фильмах «молодежной тематики» такой прямолинейности и сейчас, к сожалению, немало.

Реальная работа искусства

Стишова. На каком-то этапе, так сказать, разведки нового героя определенная прямолинейность оправдана — все, или почти все в произведении подчинено задаче выявить определяющие качества героя: деловитость, энергию, уверенность, полемически противопоставить эти качества расхлябанности, неумению, душевной несобранности, которые в больших масштабах способны стать серьезным социальным злом. Такая «утилитарность», повторяю, закономерна на этом этапе. Вспомним нашу классику, вспомним Базарова, который вызвал бурю своим абсолютным прагматизмом, но стал предтечей целого направления в искусстве, активизировал очень важные процессы в общественном сознании.

Разумеется, любая параллель условна — тут разные масштабы. Но и Бобров произвел вокруг себя брожение мнений — и это уже много. Это пример, если хотите, обратной связи — «экран — жизнь», пример действенности искусства. Да, Бобров потянет, наверное, за собою цепочку подражательных киногероев. Но важнее другое — он умножит число таких людей в реальности. Очень верно было сказано на одном из обсуждений: такие фильмы действуют, как катализатор.

Вот и газетные отзывы на фильм «Человек на своем месте» и на такое явление в драматургии, как пьеса Дворецкого «Человек со стороны»,— необычны. Очень мало «чистых» рецензий, чаще дискуссии, и обязательно с привлечением специалистов промышленности и сельского хозяйства, с выходом к практике данного предприятия, села, колхоза... Понимаете, разговор об искусстве становится разговором о наших собственных делах и заботах. Герой экрана ведет реальную и очень нужную работу — он помогает формированию нового героя в жизни, его утверждению. И это, по-моему, самый лучший показатель его необходимости и современности.

Произведения, о которых мы сегодня говорили, сделаны с разной степенью мастерства. Но характерно, что едва речь заходит о герое действительно современном и актуальном, как тут же нас в первую очередь интересует реальная судьба, перспективы развития жизненного явления, ставшего предметом внимания художника. И есть нечто очень симптоматичное в том, что мы то и дело судим героя художественного произведения так, как если бы он жил среди нас,— Бобров, Чешков, Прончатов, с его конкретными достоинствами и недостатками. Наверное, в каждом зрителе, независимо от его профессиональной кинематографической подготовки, все-таки жив тот мальчик, который ходил на «Чапаева» снова и снова в надежде, что герой выплывет. Искусство не только украшает нашу жизнь, но и влияет на нее, преобразует ее.

Уже давно утихли споры вокруг Трубникова, вокруг Губанова, но остались жить герои, рассказавшие нам о своем времени, открывшие его глубинные связи, противоречия, корни его побед.

Каковы бы ни были художественные достоинства каждого конкретного героя — Боброва, Чешкова, Прончатова,— их объединяет одно: точно найденный авторами нерв времени, его глубоко осознанный «социальный заказ». Утихнут споры вокруг частностей. А главное — останется. Главное, что несет новый молодой герой своему народу, стране, эпохе.

Герой экрана. И герой жизни. Не надо их отождествлять. Но не стоит и противопоставлять.

Э. Лындина

Журавль в небе

Страницы кинобиографии Ларисы Малеванной

В маленьком белом зале Ленинградской капеллы, что на Мойке, Лариса Малеванная читала рассказ Андрея Платонова «Корова».

Впрочем, то ли это слово — «читала»?

Малеванная будто делилась с людьми тем, что однажды довелось ей услышать, а, может быть, и увидеть — делилась глубоко запавшим в душу и сбереженным памятью. Она рассказывала историю о мальчике Васе с глубоко спрятанной, но ощутимой болью, с горькой обидой, с чистым и нежным состраданием.

... Несколько дней спустя, вспоминая о вечере в капелле, на котором она впервые в жизни читала со сцены прозу, Лариса Малеванная так объяснила свое обращение к Платонову:

— Я могу читать то, чем болею. То, что будто сама написала.

Эти слова актрисы — о «своем» — можно отнести ко всему тому, что делает Малеванная на сцене и на экране.

●

...Узнав о намерениях своей тринадцатилетней внучки, бабушка упорно отговаривала Ларису:

— В артистки красавицы идут... Таланты... Ну, куда тебе?

Слушать эти неоспоримые доводы было обидно, но Лариса не сдавалась.

И другие в семье вторили бабушке — не про тебя это, театр да кино... Журавля в небе ищешь. Делом займись...

Впрямую защищаться было бесполезно, и тогда пришла спасительная мысль.

— А я буду режиссером,— как будто смирилась она.

Родные Ларисы, люди, далекие от искусства, запутались в планах дочери и отступили. Не отступала сама Лариса.

Случайно оброненная мысль требовала действенного оправдания. Она читала и конспектировала Станиславского, усваивая самое доступное. Отыскивала в книжных магазинах монографии о режиссерах. Придирчивым глазом смотрела спектакли в местном театре, поверяя увиденное только что прочитанным.

«В день свадьбы». Нюра — Л. Малеванная

Но, закончив школу, подала документы на историко-филологический факультет Краснодарского педагогического института, словно напрочь забыв о детской мечте.

И надо было пройти трем с половиной годам, чтобы пришла странная минута, во многом неожиданная и для самой Малеванной, когда за несколько месяцев до вручения диплома она забрала документы и отправила заявление в Ленинград, в Институт театра, музыки и кино, на режиссерский факультет.

...Много позже театральная актриса Малеванная не раз вспомнит этот крутой вираж на своем пути, враз перечеркнувший прошлое и вернувший ее к исходной точке. Вспомнит то чувство освобождения, окрыленность, которые испытала, отказавшись от внутренне чуждой, пусть и накатанной уже дороги. То уважение к себе, которое пришло к ней, отринувшей легко дававшееся в руки, нашедшей силы начать все сначала.

...Конечно же, она вспоминала об этом, играя Нюру Салову, впервые снимаясь в кино в картине «В день свадьбы».

●

У этого фильма судьба не такая уж редкая в истории многих экранизаций. Поставленный по одной из лучших пьес Виктора Розова, он стал всего лишь адаптацией, хотя и ситуации, и диалоги с небольшими купюрами повторяли розовский текст. Вероятно, случилось так потому, что для режиссера В. Михайлова первостепенной в сюжете оказалась фабульная схема, а в репликах — их первый пласт, самый очевидный, лишенный тех скрытых мотивов, нюансов, глубины, которые так существенны у драматурга. Бытовая достоверность, густая «вещность» заслонили драматизм судеб. Все свелось к маленькой житейской истории, случившейся в рабочем поселке. И вряд ли сегодня, спустя несколько лет после выхода фильма, мы бы вспоминали о нем, когда бы не Лариса Малеванная в роли Нюры Саловой...

Для нее достоверность — всего лишь точка отсчета на пути к сложности, многомерности, к постижению тех духовных стимулов, которые движут Нюрой Саловой. Дебютантка Малеванная как бы стоит в стороне от других актеров, послушно следующих режиссерской однозначности.

К тому времени Малеванная уже была достаточно широко известна своими работами на сцене Красноярского ТЮЗа. И хотя сама актриса считает, что «впервые поняла, что такое кино лишь на съемках своего восьмого фильма» (к этому мы еще вернемся и более

подробно), в ее кинодебюте уже есть свобода и непринужденность поведения перед камерой, равно как и сдержанность, точность в выборе красок, которые обычно приходят с годами.

Нюра — из неприметных. Она и сама привыкла к своей неприметности — не протестуя, не пытаясь что-то изменить в своем облике. Задерганная завкомовской текучкой — кому путевку, кому квартиру, кого с женой помирить, за кого заступиться перед начальством,— она точно позабыла о своей молодости. Говорит Нюра коротко, резко, как будто после каждого слова ставит точки, и, кажется, ничего женственного не осталось в ней, иссушенной одиночеством, привычной мыслью о том, что любовь прошла мимо, и тоской по этой несбывшейся любви.

А любовь вдруг забрезжила...

Нюра полна ею, но все время останавливает себя, не смея верить, не давая воли чувствам, не давая во всю силу зазвучать своей любви к Михаилу Заболотному. Нюра разговаривает, хлопочет, прислушивается к чужим голосам, а затаенная улыбка нет-нет да проглянет на ее усталом лице.

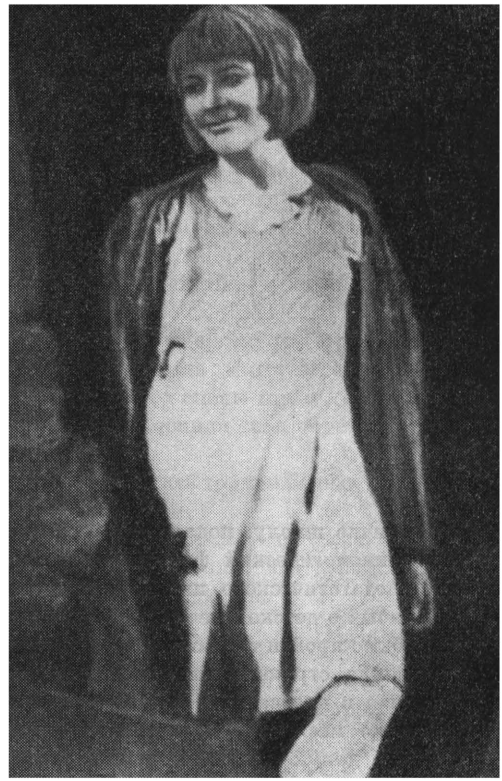
Тревожная нота врывается в ее жизнь, в ее отношения с Михаилом исподволь. Среди праздничных приготовлений, в преддверии светлого часа Нюра подходит к Михаилу, любуется им и вдруг внимательно заглядывает ему в глаза, будто что-то проверяя, желая в чем-то удостовериться, еще раз что-то решить для себя.

Так и во время веселой возни с невесткой Ритой не к месту вроде заговаривает Нюра о прошлом, и в том, как важна для нее чужая, несостоявшаяся любовь, опять звучат тревога и душевное смятение.

Малеванная не замыкает историю Нюры Саловой сюжетной прямой, как это случилось в фильме с другими героями.

Причина тоски Нюры не в гложущей ревности или недоверии. Другое мучит и томит ее — честна ли она перед собой и другими? Не разрушает ли она чужие жизни своей жаждой счастья во что бы то ни стало...

Она еще гонит от себя сомнения, пока они



Спектакль «Сильнее любви» (по рассказу Б. Лавренева «Сорок первый», Ленинградский театр имени Ленсовета). Марютка — Л. Малеванная

кажутся ей незначительными в сравнении с тем, что сулит будущее.

Искренне, от души зовет она на свадьбу Клавдию Камаеву, прежнюю любовь Михаила.

Искренне, от души рассказывает Михаилу о встрече с Клавдией, о том, какой красивой показалась ей старая подруга.

Но как изменился взгляд Нюры! Он напряжен, он испытует — ей обязательно надо поверить, что именно она, Нюрка, а не красивая Клавдия, нужна теперь Михаилу... И чуть позже вопрос Нюры, в котором вся ее мука: «Мой?» — спрашивает она Михаила с тоской и доверчивостью.

Нагнетается боль, уходит надежда.

Малеванная строит роль на возвращении Нюры к одной и той же мысли, всякий раз усугубленной тем, что успело уже произойти.

И, по мере того, как крушение все более очевидно, все меньше остается в ней от прежней, обыденной и неприметной Нюры. Все явственней становится ее напряженная внутренняя жизнь, в которой доминирует отрицание всяческой лжи, тем более, лжи перед самой собой. Взрыв наступает тогда, когда к Нюре приходит беспощадная ясность. Поначалу Нюра кричит, просит, соглашается на унижение — для Малеванной дорога эта неприкрашенность, подлинность чувств. А потом, смиряясь, принимая самое страшное для себя, выговаривает, как стонет: «Любишь ты ее...»

Но для актрисы в этом не слабость Нюры — слабость вообще менее всего присуща героиням Малеванной. В этом для нее сила Нюриной любви, не ищущей взамен равной платы, щедрость и безоглядность ее чувства. Останавливает другое — Нюра понимает, что не даст Михаилу счастья. Тогда наступает каменное спокойствие. Она выдыхает свое «уходи», словно боясь, что уже через минуту у нее не хватит сил отпустить Заболотного. Но лицо ее после слез неожиданно просветлено, утешено. Нюра знает, что могла бы и удержать обманное счастье. Но знает и то, что обернется оно ложью миру и себе.

Умение освободиться от тайной или явной лжи, стряхнуть ее путы, чтобы свободно, с ясной душой идти дальше, эту способность Лариса Малеванная многократно откроет в своих героинях. Для них это осознанное душевное движение, нередко оплаченное кровью и болью. Неизбежное следствие их осознанно выбранной жизненной позиции.

Вспомним театральных героинь Ларисы Малеванной.

Однажды порвет со своей размеренной, тихой жизнью Надя Резаева, потому что эта жизнь лишила ее возможности сполна выразить себя («Старшая сестра»).

Выстрелит в своего первого и единственного, в «синеглазенького», Марютка («Сорок первый»).

Уйдет от доброго и верного Мити Саша Белова.

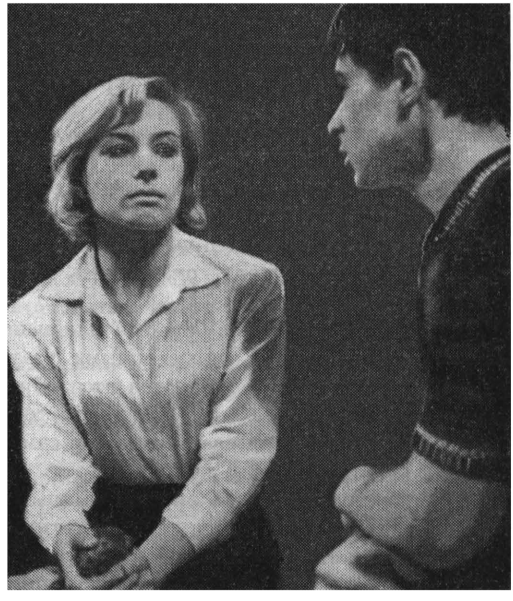
Эта роль — одна из последних сценических работ Малеванной в спектакле Ленинградского театра имени Ленинского комсомола по пьесе И. Дворецкого «Саша Белова».

Как и в картине «В день свадьбы», Малеванная обнаруживает здесь умение пласт за пластом выявить затаенное смятение женской души, крепнущее осознание того, что выбрана не та дорога, и, как выход,— способность вернуться к себе, начать все сначала. В какие-то минуты Саша еще пытается остановить себя, унять нарастающее изнутри напряжение, прислушаться к трезвым голосам, которые твердят, что нечего чудить, гнаться за недосягаемым, что жить надо проще...

Но у Саши свои законы. Им она и повинуется.

К себе она требовательней, чем к другим.

А. Володин. «Старшая сестра» (Красноярский ТЮЗ). Надя — Л. Малеванная



Саша оставляет работу, не несущую ей радости творчества, полноты самоотдачи, разрывает брак с Митей, «брак двух удобств», как она называет их совместное существование.

Так жить нечестно перед собой. А «нечестно» для нее равнозначно слову «невозможно».

К этому максимуму Малеванная ведет своих героинь, не соглашаясь на меньшее.

Малеванная играет Сашу Белову словно на крупных планах. Такое впечатление возникает потому, что ключевые сцены вынесены на авансцену, и лицо актрисы максимально приближено к зрителю. В нем — полнота и насыщенность проживания каждой минуты.

Театральный опыт Малеванной гораздо богаче кинематографического. И все же кинематограф уже прочно вошел в творческую судьбу актрисы. Доброй отметиной...

●

— Доброй отметиной? — Малеванная усмехается.— Как удачно, что наша сегодняшняя беседа проходит через десять лет после моей первой встречи с кино. Я вспомнила свою кинопробу на роль Нади Резаевой в «Старшей сестре», которую я играла в театре и очень любила. Наверное, поэтому смело пришла на киностудию: казалось, бояться нечего, роль близкая, столько раз игранная. Но после пробы кинематограф не взлюбила, решительно не взлюбила.

— А что оттолкнуло вас?

— Я была готова к тому, что меня не утвердят. И даже не очень стремилась сниматься — кино казалось чужим и малодоступным миром. Меня испугало то непривычное одиночество, которое я ощутила, оказавшись перед кинокамерой.

Театральный актер — в большей или меньшей степени — связан определенными узами со своими партнерами. Для меня это добрые узы — это чувство локтя, ощущение того, что я со всеми и среди всех: одно из самых главных условий работы, по-моему.

Во время пробы я была внутренне отъединена, партнеры были чужими, непонятными людьми, так как естественные барьеры не успели стереться за короткое время репетиций. И я не представляла себе тогда, что смогу когда-нибудь преодолеть ту отторженность, которая возникает при работе в кино. А потому и не думала, что кино когда-нибудь войдет в мою жизнь.

— И все-таки это произошло?

— Благодаря тому самому Господину Случаю, который иной раз путает все карты в жизни актера.

Когда-то, еще студенткой второго курса в театральном институте, на экзамене по мастерству я играла в шести отрывках кряду, поставленных моими однокашниками-режиссерами. В тот день в зале была ассистент «Ленфильма» Людмила Гальба. Она-то и вспомнила обо мне через несколько лет, порекомендовав на роль Нюры Саловой.

На мой взгляд, я дебютировала в кино неудачно. Виню себя в первую очередь.

А. Володин. «С любимыми не расставайтесь» (Ленинградский театр имени Ленинского комсомола).
Катя — Л. Малеванная

Розов написал интереснейший характер, а я не дотянула. Были, конечно, и причины объективные, которые мне особенно понятны теперь — после нескольких лет работы в кино.

Мои коллеги нередко говорят и пишут, что актер театра и кино в принципе — одно и то же. Это справедливо, если речь идет о результате. Что же касается процесса работы, то это, на мой взгляд, понятия, профессионально отличные друг от друга.

Начиная с того, что дебютанта в кино буквально по пятам преследует свет, который начинает казаться злейшим врагом.

С того, что я — Лена, Мария, Нюра — выхожу на площадку, а мне кричат: «Меточку, меточку не переступай!», «Ох, куда голову поворачиваешь!» Или: «Стоп! У Малеванной ресница торчит...»

Факторы все как будто внешние, незначительные, но они не могут не раздражать театрального актера, которому, чтобы уйти в себя, необходима тишина репетиционного зала.

Я допускаю, что ко всему этому можно привыкнуть, я уже и сама привыкла. Но не примирилась. Тем более что многое при желании можно было бы изменить, улучшить.

Однако есть в кинопроцессе и другая сторона, которая преодолевается гораздо труднее. Я уже говорила об отторженности партнеров, характерной для работы в кино. Две-три репетиции перед съемкой вряд ли заменят длительный процесс духовного сближения, обычный для театральных репетиций. Ту прочную связь с партнером, которая рождает и закрепляет определенные ритмы и состояния.

Но самое существенное — разнятся отношения актера и режиссера.

Я росла в коллективах, где режиссеры досконально знали каждого исполнителя, от чего и возникал настоящий контакт. Режиссер внимательно вслушивался, всматривался в то, что делает актер, вместе с ним отбирал, что-то укрупнял, от чего-то помогал отказаться. В театре степень профессионализма режиссера определяется его умением работать с актерами. В кино, к сожалению, далеко не всегда. Один режиссер, говорят, хорошо монтирует. Другой — кадр хорошо решает. Третий — ритм хорошо чувствует. Прекрасно! Но люди приходят в кино ради встречи с Человеком, и этот Человек для них воплощен в актере. Так что, как ни крутись, начинать надо с умения подойти к актеру. По моему глубокому убеждению, ничто не заменит этого умения.

И. Дворецкий. «Саша Белова» (Ленинградский театр имени Ленинского комсомола). Саша — Л. Малеванная

В кино некоторым режиссерам актер представляется чем-то вроде механизма, который должен осуществить запрограммированные им, режиссером, идеи.

— Но вас-то трудно представить себе таким механическим исполнителем...

— И это бывало в какой-то мере. Во время работы над одной из моих первых картин я встретилась с режиссером, который поначалу довольно точно как будто объяснял актерам

задачу. А на деле это оказывалось чистым теоретизированием и не давало настоящего импульса к работе. Дело было в том, что все мы представлялись ему как бы на одно лицо, индивидуальность не учитывалась, и он шел от собственных умозрительных построений, а не от реальных исполнителей и обстоятельств. Мы начинали репетировать. Я произносила слова, вернее, интонационно пробовала выполнить то, что предлагал режиссер. И если мне это не удавалось (естественно, случалось и так!), наш постановщик немедленно падал духом. Я же терялась вслед за ним, барахталась и шла ко дну...

Был в моей практике и вовсе не укладывающийся ни в какие рамки эпизод, когда я снималась у режиссера, которому попросту не хотелось ставить нашу картину,— зачем только было браться, не понимаю... Бывало, он появлялся на площадке, когда смена близилась к концу, и рекомендовал второму режиссеру, этак небрежно, походя, какие планы актеров следует укрупнить...

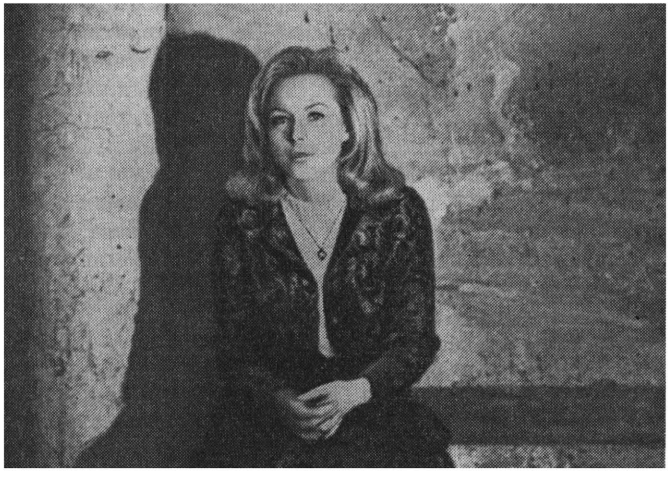
Все это оборотная сторона одного и того же явления: неуважения к актеру, неумения видеть в нем равного партнера, сотоварища. Казалось бы, речь идет об одном из элементарнейших законов нашей работы. Однако на деле в кинематографе даже эти элементарнейшие правила редко бывают соблюдены.

В идеале я представляю себе режиссера, который бы стремился досконально понять каждого из исполнителей творчески, человечески. И затем выявить самое интересное и сильное в каждом актерском инструменте. Актер не может не откликнуться на чуткость, бережность, уважительное внимание. Это помогает ему раскрыться. Но как объяснить режиссеру, что ты — не первичное сырье, не комок глины, из которого ему вольно ваять все, что вздумается... Говорят, проблема взаимоотношений актера и режиссера в кино неразрешима. Я думаю — неверно это. Просто надо всем сообща захотеть разрешить ее.

●

Вернемся еще раз к прошлому Малеванной, к тому моменту, когда документы были отосланы в Ленинград, на режиссерский факультет.

Уверенная в том, что конкурс она не пройдет, Малеванная заранее готовила себя к следующей попытке еще через год, собираясь терпеливо ждать. Она восприняла экзамены как репетицию будущего, поражая педагогов спокойствием и сосредоточенностью. На экзамене по актерскому мастерству она читала самое близкое ей в ту пору — отрывок из



«Гроссмейстер». Лена — Л. Малеванная

повести Веры Пановой «Ясный берег»— о доярке Нюше и стихи своих земляков, краснодарских поэтов. На собеседованиях удивляла комиссию — элементарных вещей вроде бы не знала и тут же обнаруживала познания впору опытному театроведу.

И ее приняли — непохожую на других, угадав в абитуриентке неподдельную страстную увлеченность искусством, ее жадный интерес к жизни.

Через пять лет, окончив с отличием режиссерский факультет и поставив два спектакля, Лариса Малеванная вышла актрисой на сцену Красноярского ТЮЗа (выпускники Ленинградского театрального института создавали здесь свой театр). Вышла, чтобы остаться актрисой навсегда.

Но «режиссерское начало» присутствует почти во всех ее работах. Она строит роль, заранее создавая точный стальной каркас, который едва заметен, благодаря эмоциональности актрисы, ее умению свободно, органично жить в образе. Режиссерский склад ее дарования особенно сказывается в тех случаях, когда Малеванная занята в ролях, как будто бы ей далеких.

«Не мои роли»,— называет их Малеванная.

Но она смело играет и их, стараясь найти в воплощаемом характере и развить близкие себе черты.

...Сценарий фильма «Гроссмейстер» был опубликован в журнале «Искусство кино» задолго до выхода фильма. Тем, кто знал Малеванную по театру и уже успел обратить внимание на ее первые шаги в кино, трудно было представить актрису в роли Лены, женщины, поначалу живущей не столько ради сущего, сколько ради видимого, для которой первоочередно — «быть на виду»... Трудно было связать в своем воображении сделанное Малеванной, весь ее облик с женщиной внешне броской, ультрасовременной, уверенной в себе и властной.

Актриса старается (хотя и не во всем, далеко не во всем добивается творческой удачи) сыграть и такую Лену. Но главное для нее — разглядеть в Лене иную, настоящую.

У Лены упругая, стремительная походка, она всегда чуть-чуть впереди остальных. Лена смело несет гордо посаженную голову. Лена умеет отлично владеть собой, и поначалу трудно угадать, что скрывается за ее холодной насмешливостью... Она отнюдь не красавица, но есть в ней то, что привлекает внимание окружающих: неординарность, сила характера, ум, воля. Взгляд со стороны словно подстегивает Лену. Самое страшное для нее — замешкаться, отстать. Чуть ли не с детства запрограммировала она свое существование, и больше всего боится не выполнить эту программу, попасть в арьергард, в неудачники...

В школе она бросается в гимнастику. Это дает возможность быть замеченной, выделиться. Но в душе она равнодушна к гимнастике, как и к любому другому виду спорта. Манит Лену только успех, медные трубы славы.

Причалом становится замужество, удачный брак со знаменитым Хлебниковым. Лена решает активизировать его честолюбие, заставить его, талантливого, заявить о себе.

При всем том в Лене нет ничего от цепкой хищницы с ее железной хваткой. В том-то и дело, что Лена бескорыстна. Она убеждена, что именно она, Лена, нужна Хлебникову, только она может стать его опорой. «Я тебя переделаю»,— твердо обещает Лена Хлебникову во время любовного объяснения. «Зачем?» — недоумевает Сергей. «Иначе пропадешь...» — объясняет невеста.

Свою миссию она видит в том, чтобы сформировать характер Сергея Хлебникова в соответствии со своими представлениями и смело вступает в борьбу. Но переоценены собственные силы и недооценен Сергей. Слом неизбежен.

Вспоминая о том, как играет Малеванная самые острые сцены объяснений с Хлебниковым во время его разрыва с Леной, становится понятно, отчего именно эта актриса с ее способностью к жесткому самоанализу, с ее умением доказательно опрокинуть уже сложившееся представление о своей героине,— отчего именно Малеванная была выбрана режиссером С. Микаэляном на роль Лены.

«Разрешите взлет». Екатерина Михайловна — Л. Малеванная

После ухода от Сергея Лена угасает. Ее мучит сознание того, что она была для мужа только духовной обузой. Малеванная не боится контрастов: она пытается сыграть Лену, подводящую черту тому, чего недавно так страстно искала, хотя для этого и времени мало и опоры в тексте недостаточно. И все же постепенно и в этом фильме начинает звучать один из любимых мотивов актрисы — «сначала, все сначала».

Потерянная, но не сломленная, теперь она больше всего хочет понять самое себя.

Встреча Лены и Сергея после долгой разлуки — по сути, монолог Малеванной, обращенный к себе и к Сергею. Зябнущая, простоволосая, кутающаяся в серый платок, эта Лена — обещание нового человека. Впервые она не суетна, равнодушна к показному блеску. Эти минуты и становятся для Малеванной заключительным аккордом в истории Лены.

●

— Лариса Ивановна, вы так решительно разделили свой репертуар на «мои» и «не мои» роли... Сказывается ли это на том характере, который вы должны сыграть?

— Думаю, что сказывается.

— Вероятно, сам процесс работы протекает иначе?

— Сложность в другом. В «не моих» ролях для меня труднее найти общую точку духовного соприкосновения с героиней. А для меня работа начинается именно с этой минуты. Мне нужно, чтобы что-то вздрогнуло, заболело, отозвалось во мне на чужую радость или горе. Чтобы я с восторгом или ужасом подумала: это и про меня.

— Стало быть, каждую свою героиню вы прежде всего ищете в себе?

— Непременно.

— И тогда, когда вы работали над ролью Лизы в «Пассажирке» Зофьи Посмыш?

— Да. У меня нет других подступов к роли. Конечно, когда играешь отрицательного героя, не очень хочется признаться даже самой себе, что где-то в тебе, в потенции, живет злое начало. Но будем честны — разве мы не бываем жестоки хотя бы со своими близкими? Разве не бываем безобразно равнодушны, поглощенные собственными чувствами? Разве всегда справедливы в своих оценках? Человек чрезвычайно разнообразен. Поэтому я не боюсь идти на «стыковку». Но это не значит,

«За облаками — небо». Полина — Л. Малеванная

что я полностью отождествляю себя со своей героиней. Я должна понять ее, вот главное.

— Вы считаете Лену из «Гроссмейстера» не «своей» ролью. В чем же тогда была ваша «общая точка»?

— Должна сознаться, что в жизни я боюсь таких женщин, как Лена, я тушуюсь перед их светскостью, уверенностью...

Общая точка? Я задумалась, отчего Лена все-таки вернулась к Хлебникову? На мой взгляд, успех человека вовсе не определяется стремительным удовлетворением всех его желаний, материальным достатком и т. д. Это чисто внешняя сторона удачи, к тому же имеющая свою изнанку. Людям начинает казаться, что обретенного мало, что они достойны большего. Так начинается погоня за новыми благами, боязнь что-то потерять, упустить. Итог нередко драматичен...

По-моему, настоящие «удачники» те, кто постоянно неудовлетворен собой, кто не боится ошибок, сбоев, сомнений, даже поражений, кто твердо знает, что даже самый маленький компромисс разрушает духовную цельность и требует расплаты. Наконец, удачлив тот, кто в трудную минуту способен стать опорой не только для самого себя, но и для других. Такие люди не знают страха перед жизнью. И к ним в результате тянутся, на них равняются...

Еще одно существенное различие: первые постоянно боятся, как бы не отстать, не затеряться; для вторых подобные страхи просто не существуют, они живут всерьез... Так я приближалась к чужой и далекой мне Лене.

— То есть вы искали Лену — сильную, сумевшую переломить себя?

— Да. А в первую очередь — Лену любящую, может быть, впервые поступившую так, как ей подсказало сердце, а не внешние обстоятельства. Я имею в виду ее возвращение к Сергею. Она ведь могла сделать это и раньше, но боялась молвы, осуждения. И все-таки смогла стать выше. Отсюда я и стала распутывать клубок этого характера.

В давние времена считалось: играет актер непохожего на себя человека, значит, где-то за кулисами он должен оставить самого себя, выйти на сцену и «изобразить» персонаж, с которым у него нет ровно ничего общего. Мне кажется, это кануло в прошлое. Современному актеру сродни другая истина: «от себя и через себя к герою».

●

... В картине «Разрешите взлет» Малеванная играет врача Екатерину Михайловну. Отпущено ее героине совсем немного экранного времени. И от актрисы зависело многое: станет ли история взаимоотношений командира эскадрильи Селезнева, его жены Екатерины Михайловны и летчика Азанчеева всего лишь проходной сюжетной линией, очередной версией любовного треугольника или же запомнится истинным драматизмом скрестившихся судеб.

...В размеренную, привычную жизнь жены командира эскадрильи в маленьком райцентровском аэропорту вторгается поначалу и ей самой непонятное чувство, несущее женщине и радость и беду. Внешне как будто ничего не переменилось, но Екатерина Михайловна уже не в силах уйти от мыслей об Азанчееве, о том, как жить с постоянным чувством вины перед мужем, хотя она ни в чем не виновата. Жажда душевной цельности и жалость к мужу заставляют ее бежать от любви. Но встречи с Азанчеевым неизбежны в маленьком, тихом поселке. И глаза неумолимо выдают Екатерину Михайловну. Она прячет их от Азанчеева, не глядит, старается не глядеть...

Малеванной достаточно одной фразы, чтобы выразить состояние Екатерины Михайловны, но эта фраза предварена долгим, характерным для актрисы молчаливым общением с партнером, в котором она точно доносит происходящее с ее героиней.

Случай подгадал так, что она едет в город с Азанчеевым, все на свете забывшая, улыбаясь легко и свободно. С нежностью, тайно разглядывает она Азанчеева, пока тот не видит ее. Но, почувствовав ее взгляд, Азанчеев оборачивается: «Вот ведь как плохо, доктор мой милый...» И не таясь более, дав себе волю, Екатерина Михайловна счастливо соглашается: «Да, плохо...»

Личность актрисы активно проявляется в ее работе, ее человеческая позиция всегда ощутима. Она отказывается от внешней броскости и яркости. Героини Малеванной открываются не сразу и не всем. Умейте всмотреться — настаивает Малеванная. И тогда вы увидите силу и зрелую мудрость этих женщин, их мужество, честность, внутреннюю красоту.

●

...Восьмой, любимой ролью в кино для Ларисы Малеванной стала Полина в картине «За облаками — небо».

Случай занес эту женщину, с лицом усталым и будничным, в дом старинных знакомых. Она пришла сюда узнать о муже, пропавшем во время войны без вести. И вот товарищ мужа, молодой и красивый летчик Алексей, рассказывает об их последнем вылете, а она слушает, думая о чем-то своем, тоскуя и вспоминая.

Тем неожиданней, острее ее тихое признание в ответ на злые бабьи слова о том, что погибшего мужа Полина и не любила. Она соглашается с брошенным ей в лицо обвинением. В ее спокойствии и искренности столько достоинства, столько тайной боли и немого укора тем, кто с легкостью осудил ее, что в этом сразу проявляется характер прямой и гордый, не нуждающийся в снисхождении и лживом сострадании.

Трудно сыскать судьбу горше, чем у Полины: молодая вдова с двумя детьми в обнищавшей послевоенной деревне...

Но Малеванная гордится способностью человека к преодолению обстоятельств и самого себя. В ее Полине нет ни зависти к другим, ни упрека к ближним. Пережившая тяжкое горе, но не сломленная, испытавшая и испытующая боль и одиночество, единственная опора в своем доме, Полина обретает силу в выпавших ей испытаниях.

В эти дни и приходит к Полине любовь, наверно, единственная в ее жизни, первая, поздняя любовь. Потому так зрело и цельно ее чувство. В ее любви нет девичьей легкости и беззаботности. Рассудок твердит ей, что она — не пара прославленному летчику-испытателю. Что ему она — деревенская вдова с детьми? Она отталкивает Алексея тем настойчивее, чем больше тянется к нему сама. Молча, ничего не объясняя, решает

Ж. Ануй. «Жаворонок» (Красноярский ТЮЗ). Л. Малеванная в роли Жанны

уйти из его жизни. И возвращается к любимому, узнав, что он в беде, а не в славе, поверив, что нынче действительно нужна ему. Удивительно их свидание, когда с лица женщины уходят замкнутость и суровость, когда оно излучает тишину и материнскую нежность. Слова едва ли нужны — так смотрит она на Алексея, так нежно, порывисто приникает к нему, так слушает его и верит ему. Полнота обретенного счастья рождает душевный покой, и Полина передает свое душевное состояние Алексею, черпая силы в его молчаливой благодарности.

Потом судьба уготовит Полине, быть может, самое тяжкое испытание. Перед свадьбой ее с Алексеем выяснится, что муж Полины жив, остался без ног и теперь возвращается домой, найденный Алексеем. Прозрачна, ясна и трагична последняя встреча Полины и Алексея. Лицо Полины — Малеванной скованно, замкнуто, из-под темного платка отчужденно смотрят странно спокойные, словно остановившиеся глаза. Полина не отказывается от разговора с Алексеем, изредка роняет слова, отвечает ему, но любовь их уже принесена в жертву долгу. Голос Полины звучит ровно, разве что чуть-чуть надтреснут. Опавшие плечи и покорно опущенные руки... Во всем этом единственное желание—скорее уйти от нестерпимой боли, которую рождает каждая минута свидания с Алексеем.

Разве не они сами выбрали этот путь? Но иначе нельзя было...

В роли Полины талант Ларисы Малеванной находит приложение в сфере, наиболее близкой ее человеческой устремленности. Кажется, нет пограничных черт, нет расстояния между актрисой и деревенской женщиной Полиной.

Вероятно, потому и сказала Малеванная, что во время съемок в картине «За облаками — небо», работая с режиссером Ю. Егоровым, она впервые, хотя это был для нее восьмой фильм, поняла, что такое кинематограф. И поверила в него.

●

— Лариса Ивановна, а может быть, ваша привязанность к этому фильму объясняется еще и накопленным опытом работы в кино? Многое стало привычнее, ближе.

— Наверное... Но главным все-таки было то, что в этой картине все словно сошлось на радость. Редко так у актеров случается...

Мое отношение к картине родилось тогда, когда я еще только читала сценарий. Я чувствовала, как точно отражено в нем время, трудное, послевоенное, духовная перестройка, которую пришлось пережить людям войны, и их умение остаться самими собой, сохранить свое человеческое достоинство в очень нелегких ситуациях. А ведь чаще бывает иначе: читаю сценарий — и так все отглажено, подстрижено, выровнено. О чем тогда с людьми говорить? Недавно я с трудом удержалась, чтобы не выбросить такой сценарий в окно автобуса. Да что толку? Фильм-то все равно будут снимать...

— А что привязало вас к Полине? К деревенской женщине... И по возрасту, по времени действия фильма у вас не так много общего с ней...

— О! Тут особая мерка. Деревню я знаю в лицо, я там родилась, там прошло мое детство. В селе жило больше половины моей родни, тьма-тьмущая теток, дядьев, сестер и братьев двоюродных и троюродных. Все они запомнились мне своей органической потребностью делать добро. Это их природа, суть, естество. Помню, как после войны люди в деревне делились друг с другом последним, для них даже не вставал вопрос о том, что можно поступить иначе...

Я не идеализирую деревенскую жизнь. И там по-разному складываются людские отношения и судьбы. Но никуда не уйдешь от того, что люди с великим достоинством переносили тяжкие муки и не склоняли голову. Об этом я думала, когда читала о Полине.

Теперь создали новый метод выращивания помидоров — на веревочках. Мне кажется, мы иной раз так роли готовим: не соприкасаясь с землей, не погружая корни в землю. А Полина пришла ко мне от земли, от ее силы и щедрости.

Была и отличная рабочая атмосфера во время съемок. Я не умею работать без веры в тех, кто меня окружает. А здесь верила.

Теперь я могу признаться: поначалу чувствовала, что режиссеру виделась другая Полина. Наверно, она казалась ему более кроткой, мягкой, певучей в движениях. А я — резкая, острая. Но Егоров сумел обратить мои минусы в плюсы, отыскав какие-то новые повороты в роли. И мне же доказал, что я могу играть эту роль, несколько трансформировав характер Полины.

Актер не может такое не оценить.

Будь то спектакль или фильм, работа актера — всегда конечный результат усилий драматурга, режиссера и самого актера. Порознь успех приходит редко, это для меня выстраданная истина. Поэтому работа с Юрием Павловичем Егоровым, наша общность и утвердила меня в мысли, что я смогу еще что-то сделать в кинематографе. Конечно, отстаивая ролью свои личные человеческие пристрастия.

— О чем вам важнее всего рассказать зрителю?

— Об исключительности человеческого духа. Для этого совсем необязательно ставить героев в сверхнеобыкновенные обстоятельства. Ситуация повседневная, житейская часто требует подвижничества, не заметного для чужого глаза.

Любимая моя роль — думаю, на всю жизнь — Жанна д'Арк в «Жаворонке» Ануйя. Я тоскую по гигантской взрывчатой силе, заключенной в этой роли. По высокой духовности простой деревенской девушки Жанны. Такая духовность, как ток, передается в зрительный зал. А это и есть то, ради чего я работаю.

●

На том же вечере в Ленинградской капелле Малеванная читала монолог Жанны из «Жаворонка» Ануйя.

...Она лежала на сцене, как в поле, маленькая, хрупкая, уронив голову на тонкие, худые руки. Подняла голову и заговорила очень спокойно о том, что на ее плечах «Франция и еще работа на ферме», и все это было рядом с ней, ждало и требовало ее участия. Потом Жанна начала медленно подыматься, обращаясь к святым, как обратилась бы, вероятно, к своей деревенской родне.

«Возвращаю тебе Жанну, такую, как она есть и какой останется навсегда». Эти слова она произнесла, уже сделав первый шаг навстречу казни, отстояв скрытую в человеке великую силу, позволяющую ему все взять на себя и за все ответить...

Е. Евстигнеев

По-разному интересные

Казалось бы, сыграны десятки ролей, самых различных по масштабу, по значимости, по тому чувству удовлетворения, которое дает каждая из них. Казалось, уже переиграны все профессии, все возрасты, все степени «положительности» и «отрицательности». Да и критика стала поговаривать, что негоже нам, актерам, браться за любую предложенную роль, что сценарий надо выбирать лучший, с режиссером работать только любимым и образы создавать самые что ни на есть неожиданные. И только в этом случае мы, актеры, сохраним свою творческую индивидуальность и избежим всех семи смертных киногрехов.

Мне же интересна встреча с каждым новым человеческим характером, который приходится воплощать на экране. И я не взвешиваю на аптекарских весах литературное качество сценария. И не ставлю во главу угла похожесть или непохожесть роли на когда-то игранное. Непохожесть — уже повод к встрече, а похожесть — повод попытаться иначе решить знакомый материал. Роли, в которых я сейчас снимаюсь, интересны мне разным и по-разному.

В трехсерийном телевизионном фильме «Не ради славы», который снимается в объединении телевизионных фильмов «Экран» (режиссер А. Воязос), я играю роль майора госбезопасности. Картина посвящена героическому труду наших разведчиков. Мой герой осуществляет непосредственное руководство работой разведчика (артист О. Даль) в тылу врага. И ему надо не просто обладать острым умом, но уметь ждать и надеяться, принимать решения тем более ответственные, что за ними не твоя, а другая жизнь. Вот об этом чувстве суровой ответственности мне и предстоит рассказать с экрана. Такой я вижу свою задачу в фильме.

Когда-то в фильме «Золотой теленок» я сыграл Александра Ивановича Корейко, подпольного миллионера. В трехсерийном фильме под условным названием «Выстрел» (киностудия «Беларусьфильм») я играю тоже предприимчивого дельца, выплывшего на поверхность во время нэпа. Веселого, талантливого. Своим обаянием напоминающего Остапа Бендера, только лет на двадцать старше и действующего в иных обстоятельствах. В фильме пойдет разговор о людях, воспользовавшихся нэпом для наживы и преступлений, решивших, что старый буржуазный строй берет реванш. И параллельно мы хотим затронуть проблему воспитания молодежи в это нелегкое для страны время. Вопросы становления характера, новой морали, новой этики человеческих отношений. Снимает картину, о которой я рассказал, режиссер В. Рубинчик.

И третья работа, к которой я приступаю,— в фильме Алова и Наумова «Тиль Уленшпигель». Роль небольшая, но интересная уже самой встречей с любимым многими, мудрым, поэтичным произведением и, конечно же, новой встречей с этими режиссерами.

Е. Копелян

Герои далекие и близкие

Из только что оконченных ролей я бы выделил работу в фильме режиссера И. Поволоцкой по сценарию А. Червинского «Исполняющий обязанности». Я играю героя очень мне симпатичного и близкого. Симпатичного по-человечески, близкого по своим убеждениям. Бадалян из тех, кого принято называть положительным. И конечно же, не хотелось бы, чтобы он получился плоским, однозначно голубым, словом, однообразным.
Против плоской схемы есть только одно противоядие — играть конкретного человека с конкретной судьбой.

А вот сейчас я снимаюсь на «Мосфильме» в многосерийной телевизионной картине В. Ускова и В. Краснопольского «Вечный зов». Для обоих режиссеров это вторая телевизионная многосерийная картина. Всем, наверное, памятен успех первой ленты — «Тени исчезают в полдень». Одно из самых примечательных свойств многосерийного телефильма — это возможность не просто представить характеры людей, но проследить их судьбы в реальной протяженности. Действие фильма начинается в восьмидесятые годы прошлого столетия и завершается в середине сороковых, охватывает грандиозные события: первая мировая война, две революции, гражданская война, рождение и становление первой в мире Республики Советов. Зритель

перенесется в село, затерявшееся в далекой сибирской тайге, проследит эволюцию, становление характеров в ходе жесточайшей классовой борьбы. В этой эпопее пересекутся судьбы нескольких поколений, которые и образуют исторический и драматический узел картины.

Я исполняю роль купца Кафтанова. Кафтанов — герой отрицательный. Мне еще не приходилось играть таких людей: сильный, целеустремленный, жестокий, лютый враг Советской власти. Он найдет свою смерть во время гражданской войны.

А если говорить о моей мечте, то я бы очень хотел сняться в комедии, особенно у Рязанова или Гайдая. Мне приходилось раньше играть в комедийных фильмах, но настоящей комедийной роли у меня еще не было. Хочу сыграть хорошего человека с чистой совестью, открытой душой, веселым характером.

В. Мельников

Решение героя подсказывает сам герой

Как правило, начиная новую работу, я не думаю специально о ее жанре. Во всяком случае стараюсь не предопределять для себя ее жесткие жанровые границы. Мне кажется, иначе ты неизбежно обкрадываешь себя в интересе, во внимании к материалу, в свободном отношении к нему. Живая практика как раз демонстрирует относительность жанровых градаций. О жанре приходится большей частью вспоминать в тех печальных случаях, когда кино «конструирует» жизнь, а не исследует ее в реальном течении и в реальных противоречиях.

Случилось так, что сюжет и интонация всех моих картин подсказаны главным героем, его индивидуальностью, своеобычностью его характера. Так было с «Начальником Чукотки», с «Семью невестами ефрейтора Збруева», так было в «Здравствуй и прощай». Если характер по-настоящему эксцентричен, парадоксален, то он дает соответствующий тон картине, краски и художественные средства являются как бы сами собой, потому что по-другому про этого человека (именно про этого!) с экрана не расскажешь.

Есть ли какая-то закономерность, последовательность в выборе мною материала для картин? Наверное, есть, потому что и новая картина «Ксения, любимая жена Федора» (авторы сценария А. Гельман и Т. Калецкая) тоже «про Ксению», про вполне определенного человека. Как принято писать в аннотациях, фильм о «простых тружениках» и посвящен «морально-этическим» и «производственным» проблемам. Ну а в самом деле хотелось бы (если удастся) рассказать еще об одном типе русской женщины. Не про ту, что «коня на скаку остановит», а про другую, каких тоже немало — про «совестливую», «тихую» русскую женщину.

Есть женщины с обостренным чувством долга. Это чувство живет в них и дает о себе знать непроизвольно, естественно, незаметно для них самих. Они щедро посвящают себя чужому счастью, находя в нем свое. Никакой жертвенности — в этом смысл их существования, предназначение, если хотите. Любопытно, что такие качества встречаются чаще всего у натур, действительно одаренных душевной тонкостью, незаурядным умом. Стремление посвятить себя, отдать тепло души другим, раствориться в любимом человеке рождается в них не от бедности собственного духовного мира, а как раз напротив — от щедрости душевной и духовной. Удастся ли обыденность, повседневность осветить поэзией — вот вопрос.

Очень надеюсь на актеров, снимающихся в картине, верю в них. В роли Ксении снимается Алла Мещерякова, вторую женскую роль играет Людмила Зайцева, с которой мы подружились на съемках фильма «Здравствуй и прощай». Впервые работаю с такими интересными актерами, как Станислав Любшин и Лев Дуров. Большая часть натурного материала снята на строительстве Армянской атомной станции. Снимали мы в Армении, но все четыре главных характера — очень русские. Нам показалось необходимым вывести героев в среду многонациональную, чтобы характеры эти проявлялись вне привычных обстоятельств, оттенялись другими темпераментами, другими национальными особенностями.

Итак, работаем. Двигаемся к герою, стараемся установить с ним прочный душевный контакт. Ведь только тогда можно будет рассчитывать на душевный отклик зрителя.

Л. Трауберг

Загадка «Пиковой дамы»

1.

Пушкин и кино...

Так должна была называться работа С. М. Эйзенштейна, задуманная им незадолго до войны. Написано было только предисловие, в котором о Пушкине лишь несколько слов.

Стоит посетовать. Как все, о чем думал Эйзенштейн, работа должна была помочь становлению кинотеории. И, вероятно, показать, чему нужно учиться у поэта, как заметил Эйзенштейн, великого не для кино, но — для вопроса о кинематографичности.

К решению этого вопроса Эйзенштейн привлекал произведения Пушкина не раз. В статье «Монтаж 1938» многократно цитирована «Полтава».

Из «Медного всадника», «Домика в Коломне», «Руслана и Людмилы» даны примеры в статье «Вертикальный монтаж». В незаконченной работе «Монтаж» целый раздел посвящен... Пушкину-монтажеру; подробно рассмотрено «монтажное строение» двух боев — с печенегами в «Руслане», со шведами — в «Полтаве».

Наконец, множество ссылок на произведения поэта — в работе, название которой связано со стихами Пушкина — «Неравнодушная природа».

Эйзенштейн пошел и дальше. Он намерен был ставить фильм с использованием гипотезы Ю. Н. Тынянова об утаенной любви Пушкина к Карамзиной. Впрочем, наброски сценария и черновик статьи «Цветовая разработка фильма «Любовь поэта» (какое не эйзенштейновское название!) никак не связаны с почти одновременно задуманным исследованием о Пушкине и кино.

И снова: жаль, что исследование не состоялось.

Вероятно, оно должно было подытожить принципы волновавшей режиссера «кинематографичности» Пушкина.

Хрестоматийным стало рассмотренное Эйзенштейном «монтажное построение» выхода Петра в «Полтаве». В самом деле, лучшего по убедительности примера не найти.

Эйзенштейн привел и интересное —«по монтажу»— шестистишие из той же «Полтавы»:

> Никто не знал, когда и как
> Она сокрылась. Лишь рыбак
> Той ночью слышал конский топот,
> Казачью речь и женский шепот,
> И утром след осьми подков
> Был виден на росе лугов.

Хочется вслед за В. Огневым указать на идентичное по приему стихотворение А. К. Толстого:

> Источник за вишневым садом,
> Следы голых девичьих ног,
> И тут же оттиснулся рядом
> Гвоздями подбитый сапог.
> Все тихо на месте их встречи,
> Но чует ревниво мой ум
> И шепот, и страстные речи,
> И ведер расплесканных шум...

Нетрудно — при всей условности параллелей — усмотреть «кинематографичность» в любом пушкинском отрывке.

Курьеза ради стоит упомянуть, что дважды молодой поэт обращался... к предтече кинематографа.

В «Послании к Юдину» (1815):

> Вот здесь... но быстро привиденья,
> Родясь в волшебном фонаре,
> На белом полотне мелькают...

В «Гаврилиаде»:

> Пропало все. Не внемля детской пени,
> На полотне так исчезают тени,
> Рожденные в волшебном фонаре.

«Евгений Онегин» вправе служить наглядным пособием для режиссера. Эйзенштейн резонно предлагает вдуматься в «монтажный ход» знаменитой строфы о балете («блистательна, полувоздушна»). Однако с этим отрывком связана не только монтажная разбивка на планы. Буквально за десяток строк до шедевра поэтического описания («летит, как пух от уст Эола») стоят строки:

Еще бокалов жажда просит
Залить горячий жир котлет...

«Горячий жир» и «уста Эола»! Но все продумано: это поэт — в упоении от танца («душой исполненный полет»), но не Онегин. Ему балет осточертел. И котлеты заранее снимают лирику, помогают трактовать танец прозаически, даже игриво («и быстрой ножкой ножку бьет...»). Вероятно, здесь обрело свое начало описание оперы во втором томе «Войны и мира».

Другой пример. Близки дуэль, смерть. И ритм строк — как монтаж коротких кусков:

«Что с вами?»—«Так».— И на крыльцо.

Убит Ленский. Прозвучали строки о «луче денницы», о «таинственной сени». А метафора — сугубо прозаическая, стих простонароден:

...Закрыты ставни. Окна мелом
Забелены. Хозяйки нет.
А где, бог весть. Пропал и след.

Но оставим главное сочинение поэта.

Вспомним «Утопленника», почти протокольное изложение сверхмистической легенды. Или же переход в изумительном восьмистишии от общего плана: «Город пышный...» к лирическому крупному: «ходит маленькая ножка, вьется локон золотой».

(Такой же переход в стихотворении А. Блока «Не спят, не помнят, не торгуют...», где возмущающий поэта пасхальный звон «над смрадом, смертью и страданьем» раздается и «над шубкой меховою, в которой ты была в ту ночь».)

В своей книге М. И. Ромм монтажно разбирает уже не поэтическое, а прозаическое произведение Пушкина —«Пиковую даму». Разбор поучительный, хотя... Хотя, как все наши разборы, по меньшей мере, субъективный.

Но упоминание о «Пиковой даме» позволяет перевести разговор из одной, так сказать, педагогической области в другую, не менее важную.

Область трактовки произведения.

2.

«Пиковая дама означает тайную недоброжелательность».

Все попытки поставить повесть Пушкина в кино закончились неудачей (дореволюционная лента Протазанова — не в счет, о киноопере — позже).

В 30-е годы намерен был экранизовать «Пиковую даму» Михаил Ромм. Постановка не состоялась.

Собирались воплотить повесть на экране Г. и С. Васильевы. Только собирались.

Будем думать, что режиссеры боялись ставить на даму пик.

Но, если серьезно разобраться, возникает ряд мыслей, небесполезных для теории и истории кино. Вернее, литературы и театра, хотя и кино здесь причем.

Придется — как это ни далеко от кино — вспомнить... оперу Чайковского.

Конечно, опера не более популярна, чем повесть. И все же в массе большинство считает, что и в той «Пиковой даме» есть слова «пусть неудачник плачет» и мелодия «Мой миленький дружок». И даже Германна называют, опуская второе «н» (как в опере).

Опера справедливо считается гениальной. Но и повести не откажешь в признании. Как сообщил недавно французский еженедельник, она «абсолютный шедевр мировой литературы». Впрочем...

В своей книге о Пушкине, уделив повести две страницы, Л. П. Гроссман полторы из них посвятил рассказу о княгине Н. Голицыной, послужившей прототипом для графини, и только несколько строк самому произведению. Если судить по этим строкам, пушкинская «Дама» — не более чем увлекательный рассказ с азартными играми, поруганной любовью, сумасшествием и эффектной инфернальностью. (Приходится напомнить, что и Белинский вначале неблагосклонно отнесся к повести.)

В таком отношении к «Пиковой даме» отчасти повинен сам Пушкин. Он пишет в дневниках: «Моя «Пиковая дама» в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Натальей Петровной и, кажется, не сердятся...» Никто не заметил иронии этих строк. Но поэт был склонен к небрежной оценке своих вещей. «Граф Нулин»— попытка спародировать рассказ о Лукреции, «Медный всадник»— всего лишь воспоминание о наводнении 1824 года.

«Пиковая дама»— явление беспримерное. Как, скажем, «Борис Годунов» или «Пир во время чумы».

В повести — меньше сорока страниц (в «Дубровском» — сто). Лаконизм, сжатость изложения — не просто авторский прием. Это его символ веры. Кстати, несмотря на лапидарность повести, нашлось место эпиграфам, каждый из которых не случаен.

Повесть начинается фразой: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». Это не только выполнение Горациева завета «In medias res». Это — революция в русской прозе. Так начинается и незаконченный отрывок: «Гости съезжались на дачу ***». Вспомним, как потрясен был этим началом Лев Толстой. Под его влиянием он начал свой роман «Анна Каренина» — после сентенции — фразой, едва ли не самой известной в мировой прозе: «Все смешалось в доме Облонских».

Толстой не был эпигоном Пушкина. О прозе Пушкина он сказал конфузливо: «Повести Пушкина голы как-то».

Нагота эта была принципиальной. Она возникла в борьбе с излияниями, аффектированностью современников.

Под стать началу конец повести: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м нумере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» И несколько полных яда строк о судьбе Лизаветы Ивановны и Томского.

Слог этот вступает, казалось бы, в противоречие со всеми элементами фабулы. В повести налицо (как умно заметил Л. Гроссман) пряная история состарившейся «русской Венеры», легенда о Сен-Жермене и трех картах, коварная любовь, неумышленное и все же убийство, явление призрака, сенсация в игорном доме, сумасшествие героя — товару хватило бы на многотомный роман Сю или Дюма.

Призраки, безумие, роковые карты не выдуманы Пушкиным, они были в моде в 20-х, в 30-х годах. Доходило до тождества ситуаций, до идентичности героев. Но только — доходило. В повестях на том же материале не было главного — тематики «Пиковой дамы».

Тема Пушкина — самая важная тема его времени. Это социальная тема.

Повесть появилась в 1834 году. Чуть раньше (или чуть позже) министр недавно севшего на трон Луи-Филиппа бросил крылатую фразу: «Обогащайтесь!» Ничего подобного не могли сказать за пять лет до появления повести министры Бурбонов. Но в 1834 году Гоголь пишет: «...Таинственный, непзъяснимый 1834 год! Где означу я тебя — великими трудами? Среди этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, меркантильности?»

Мечта о внезапном обогащении жила и раньше — лампа Аладина, пещера сорока разбойников. В тридцатые годы это перестало быть сказкой. Стало основным признаком общества. Родились герои «Шагреневой кожи», «Отца Горио», «Красного и черного». В другом жанре — графы Монте-Кристо.

Гений Пушкина — в том, что он увидел главную тему времени не после Бальзака и Стендаля, а раньше их. Увидел, живя в стране, на сотню лет отстающей от Франции.

Растиньяк, Рафаэль, Жюльен Сорель — французы. Пушкин не счел возможным делать героя русским (это сделал чуть позже Гоголь). Герой повести — обрусевший немец со странной фамилией Германн (именно фамилией, как Томский, Нарумов, Чекалинский).

Германн профилем похож на Наполеона. Не на императора, а на голодного поручика. Молодой Бонапарте был неказист, неловок и беден. Романтическим он стал позднее — после Тулона. Говорил он плохо, неумело —

это в годы ораторов! — едва не погубил дело 18-го брюмера.

Германн говорит мало, отрывисто, вяло. Только однажды, в разговоре с графиней он красноречив — но какое нелепое, заимствованное из книг красноречие!

Главная страсть Германна — деньги.

Страсть эта — не впервые в творчестве Пушкина. До Германна был барон в маленькой трагедии. В самом названии ее — оксюморон, патетическое несоответствие: «Скупой рыцарь». В век рыцарства деньги нужны были, чтобы их проматывать. Рыцарь-ростовщик — это невероятное, шекспировское открытие.

Вряд ли Германн намерен копить деньги в сундуках. Но он понял суть своего времени: трудом капитала не наживешь. Он готов на подлость, на эксплуатацию людей, на убийство. Но для устройства фабрики нужны деньги. За подлость мало платят. Остается убийство (на него пойдет не Германн, а Раскольников). Или — игра.

Игра игре рознь. В Версале играли, но не ради денег. Ради сильных ощущений — дуэли, разврат, интриги, игра.

В 30-х годах дуэли еще бытовали (Пушкин стрелялся или собирался стреляться с Зубовым, Хлюстиным, Денисовичем, Соллогубом, Дантесом, в пяти его произведениях — дуэли). Но все это — по инерции. В «Пиковой даме» вместо поединка — сражение за карточным столом. В Версале верили на слово. Через полвека Чекалинский, улыбаясь, просит поставить наличные.

Германн — не рыцарь, не Карл Моор, не «молодой повеса». Но он и не злодей. Он — безумен.

Слово «безумный» трактовалось в те времена по-иному. «Однообразный и безумный, как вихорь жизни молодой, кружится вальса вихорь шумный...» «Безумных лет угасшее веселье...» Безумный — свободный от размышлений, бездумный.

Германн — безумец именно потому, что размышляет. Вернее, в отличие от Гамлета, обманывает себя размышлениями. «...Расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!»

В этих думах — уже безумие. Впереди — ни расчета, ни умеренности. Безудержный риск, обман, самообман.

Пушкин подводит Германна к помешательству с клинической точностью. Потрясение (графиня-то умерла), сильное выпитие (об этом забывают) и — является, без эффектов и трупного смрада, графиня (волшебная деталь: она осталась несносною и за гробом, ей в е л е н о было явиться). Эпиграф к этой главе: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В ***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!»

Какие карты назвала она Германну? Да те самые, которые он назвал в думах: тройка, семерка, туз. Три, семь — сакраментальные цифры (святая троица, семь — излюбленное число в «Апокалипсисе»). Туз уже тогда обозначал богача, персону.

И дальше — превосходящая Гофмана сухая фантастика: «Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка». Сумасшествие ли это? Наташа Ростова уподобляла Бориса столовым часам.

В. Виноградов отмечает, что графиня не обманула (как почему-то считают) Германна, назвав туза вместо дамы. Туз действительно выиграл, лег налево. Это Германн «обдернулся», взял не ту карту. Человеку, понявшему, что он сам себя погубил, не мудрено рехнуться. Как человеку, увидевшему гибель невесты, легко спятить — узреть не старуху, а ожившего императора. Евгений в Наполеоны не глядел. Но он бросил вызов царю!

Странная родня у Германна. Чичиков, Чартков, Глумов, Ионыч... Но и — Подросток, Раскольников.

И безумцы — Евгений, Пискарев, Иван Карамазов.

Пушкин не украшал и не мерзавил Германна (Гоголь собирался вознести Чичикова!). Пушкин сам был — игрок. Знал горечь нужды в деньгах. А главное — страшился судьбы

Германна. Чацкого в пьесе ославили безумцем. Чаадаева официально объявили сумасшедшим. Пушкин — в одно время с повестью — пишет трагическое «Не дай мне бог сойти с ума».

Придется еще задержаться на разборе повести. Еще многое можно было бы сказать, но — только два абзаца.

В повести немало строк о несчастьях Лизаветы Ивановны. Тем не менее в финале: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини». Что ни слово — пощечина, но всего убийственнее конец: «У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница». Все это — отрицание, издевка над жанром мелодрамы, не забудем этого.

И второе: Пушкин заверял, что в «Онегине» все расчислено по календарю. Не только в «Онегине».

Сцены Версаля в повести не случайны. Еще не 89-й, но — канун его. «Все превращалось в смех или в шутку» (Вольтер), а уже по улицам шли согбенные ношей женщины — через десять-пятнадцать лет они будут хладнокровно подсчитывать головы, падающие в корзину.

Сен-Жермен — в одной компании с Калиостро, замешанным в дело об ожерелье королевы. Друг графини, герцог Орлеанский, позже отрекся от титула, стал Филиппом Эгалитэ. Незадолго до «Пиковой дамы» Пушкин собирался писать историю Французской революции.

Так, повесть становится политической повестью. Напоминанием о слепоте всесильных.

Современник Пушкина, Баратынский проклинал наступление эры «денежного мешка». Булгарин и Николай Полевой радовались ей, как полезной для империи.

Пушкин не радовался и не проклинал. Он п о н и м а л. И предвидел многое.

Так что — интересно было бы поглядеть, как решили бы все вопросы Ромм и Васильевы, кстати, авторы лучших у нас экранизаций — «Чапаева» и «Пышки».

Этого нам знать не дано.

Зато мы знаем, как решены были вопросы, связанные с трактовкой классической повести величайшего русского поэта, в другой области искусства.

В классической опере величайшего русского композитора П. И. Чайковского.

3.

Готовясь к написанию оперы «Евгений Онегин», композитор писал: «Как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульностей!» (речь, стало быть, не о музыке, а о сюжетных категориях).

Посмотрим, что сделал с повестью «Пиковая дама» автор либретто Модест Чайковский.

Действие отнесено назад, в конец XVIII века. Пушкинский «расчет времени» оставлен без внимания.

Тема повести переосмыслена.

Стержень оперы — трагическая любовь. Герман (теперь с одним «н») хочет раскрыть тайну трех карт. Но не для обогащения. Для того, чтобы отбить любимую от жениха, князя Елецкого.

Германн в повести научился скрывать чувства. В опере — пламенные монологи: «Я имени ее не знаю», «Прости, небесное созданье!» Или: «Гром, молнья (!), ветер! При вас торжественно даю я клятву: она моею будет иль умру!»

Лизавета Ивановна превращена в трогательную лирическую героиню. Ее финальная ария известна каждому. Конечно, девушка с такими чувствами не может выйти замуж за очень любезного молодого человека. Она бросается в воду (бедная Лиза!) Это тоже из Пушкина, но между «Русалкой» и «Пиковой дамой» расстояние не меньшее, чем между «Анчаром» и эпиграммой о саранче.

Вместо энергичного начала — сцена в Летнем саду, с детьми и няньками. Вместо будничного появления старухи — феерия и страхи. Мимоходная сцена на балу заменена дивертисментом.

Возможны ли иные пути воплощения пушкинских произведений в опере? Творения Дар-

гомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова дают на это ответ.

Но победителей не судят. Чайковскому повесть была нужна как повод. Не вдохновили его ни гигантская тема, ни пушкинский реализм, ни потрясающие детали (сцена собора!). Чтобы появилась музыка сильных страстей, все подчинилось одной сюжетной задаче — роковой любви.

Стоит ли критиковать классическую, любимую оперу? Толстой, Шоу «развенчали» пьесы Шекспира, а пьесы эти «лишь румяней стали наперекор врагу».

Все так. И не совсем так.

Дело не в том, что, как указывал Маяковский, люди создают «свое умозаключение на основании материалов, взятых из оперы».

И не в том, что из уроков оперы делаются т в о р ч е с к и е выводы. Опера, как известно, экранизирована. Попав в плен к оперному либретто, постановщик «переэфиопил» страсти. В финале фильма Герман ползет вдоль всего Летнего сада.

В 1935 году оперу поставил В. Э. Мейерхольд. Постановка была событием. Как и другие «классические» постановки Мейерхольда — «Маскарад», «Лес», «Ревизор», «Горе уму». Только там — в полемике с традицией — были перебор, излишества, сенсация.

К «Пиковой даме» режиссер подошел несколько иначе. И прежде всего усомнился в либретто. Восстанавливая репутацию П. И. Чайковского, приписал всю вину либреттисту, «лакействовавшему перед директором императорских театров господином Всеволожским».

Мейерхольд выбросил сад, вернулся к игре у Нарумова. Однако не ушел от оперетты. «На столе стоит travesti, окруженная гусарами, в руках бокалы, наполненные вином. Travesti поет песенку, ту, которую в прежнем либретто... пели дети».

Вместо пасторали в сцене бала показана пантомима со Смеральдиной, в манере Калло. Вряд ли это Петербург 30-х годов. Но это Мейерхольд периода «доктора Дапертутто». Реминисценцией было и появление в игорном доме Неизвестного («Маскарад»!).

Многое было интересным: возвращение действия в пушкинское время, проход игроков по ветреной улице, обыгрывание лестниц в доме графини, больничная палата в финале.

Но главной перемены не было (возможно, и не могло быть). Тематика повести как ушла от оперы, так и не вернулась. Нагую пушкинскую прозу одели в оперные страсти.

В своей экспликации Мейерхольд пишет: «Не может быть никакого сомнения в том, что П. И. Чайковский писал свою оперу, держа в голове концепцию пушкинской «Пиковой дамы».

Боюсь, что сомнение возможно. Страшно в этом признаваться — ведь имена-то какие: Чайковский, Мейерхольд... Однако Пушкин — тоже имя...

Впрочем, тема наша — Пушкин и кино.

4.

Кино без экранизаций невозможно.

Немало прекрасных экранизаций. Много больше — не прекрасных.

Полвека назад в Америке экранизовали «Дубровского» с участием Рудольфо Валентино; Дубровский в финале становился фаворитом Екатерины.

Утешимся хотя бы тем, что в нашей дюжине пушкинских экранизаций (иные по два раза) до этого не дошли.

В 1928 году Эйзенштейн ополчался против экранизаций вообще, требовал создания «киноэквивалентов» литературы. Позже изменил взгляд. Но термин этот — киноэквивалент — не след устранять.

Эквивалент. А стало быть — умение вчитаться в произведение, понять, почувствовать, о чем, для чего оно, не уходить — под любым предлогом — в сторону.

А как же со «своим толкованием»? Вот же Пушкин «толковал» и Гете, и Данте, и Вильсона. Пожалуйста! Если не нарушение, а о т к р ы т и е темы, задачи.

Либреттист оперы сделал Лизу знатной и чувствительной, ссылаясь на тургеневских девушек, нежных, но протестующих. Где протест? «Мои девичьи грезы, вы изменили мне?»

Некогда Виктор Шкловский, изобразив Гринева недорослем, свел к «картинке» Машу Миронову. А недавно восстановил истину, отметил смелость русской девушки, прекословящей императрице. В «Гамлете», после долгих шараханий, нашли волевую линию принца, сделали его образ близким, любимым миллионами.

Эквивалент. Значит — считаться со стилем автора, понимать и судебную точность Стендаля, и айсбергоподобный лаконизм Чехова, и грозную эквальтированность (не мелодраматичность!) Достоевского.

Эквивалент! Быть «кинематографичным» не меньше, чем Пушкин. Не терять ни одной аллитерации, ни одного переноса в стихе, ни одной детали — ну, конечно, заменяя своим, найденным за 75 лет и вновь творимым.

Кинематографичен Пушкин! Ведь скок Всадника был раньше (и сильнее) гриффитовских финалов. Прав Эйзенштейн.

Пушкин — для кино.

Отошла в прошлое тема обогащения? Нет Пугачевых, подымающих народ против тиранов? Нет «потерянных поколений»?

Пушкин кинематографичен. Но не только монтажными построениями. Грандиозностью, вечностью тем, сюжетов, стиля. И что ж нам все тянуться только к божественному Виллиаму — Александр поближе.

А, может быть, «атанде»? Не надо? Еще восхочет ставить повесть о Германне бездумный удалец... Да и в фильмах мудрых постановщиков на темы классиков такое бывало...

Эйзенштейн не поставил «Любви поэта». Зато некогда имела успех картина, где, по выражению Маяковского, поэт был изображен «какой-то бонной в штанах, которая катает детей». Добро бы, катались свои дети. Горько, когда гарцуют на этой (и не только этой) спине посторонние граждане.

Возможно, их имел Пушкин в виду, когда писал:

О вы, которые, восчувствовав отвагу,
Хватаете перо, мараете бумагу,
Тисненью предавать труды свои спеша,
Постойте — наперед узнайте, чем душа
У вас исполнена — прямым ли вдохновеньем,
Иль необдуманным одним поползновеньем,
Иль вам не верят в долг, а деньги нужны вам.

А может быть, лучше вздохнуть вместе с Эйзенштейном:

«Я оглядываюсь и внезапно почувствовал себя как Чацкий в конце [третьего явления].

«Глядь... (оглядывается, все в вальсе кружатся...)»

...Хоровод этот — хоровод бездумья... Хоровод этот — замедленное чертово колесо не до конца осознанной ответственности перед страной, перед историей культуры, перед своим искусством, перед кристальным воплощением идей нашей страны — перед задачей, требующей всего мозга и сердца нашего...»

Григорий Козинцев

«Гоголиада»

Фильм — во всяком случае теперь — начинается с того, что где-то я нахожу свое и набрасываюсь на него, как зверь. Что же это «свое»? Когда-то («Шинель», «СВД», «Новый Вавилон»). Любимое искусство — так мне т о г д а казалось; теперь мне кажется иначе, вернее — не совсем так: в «любимом искусстве» состояла не какая-то реальность, объективность исторического предмета, а, главным образом, мое переживание — сила восхищения, восторг, природу которого я смутно понимал. Фильм превращался в попытку повторить, растянуть это свое переживание.

Теперь иное: затаенный крик, какое-то страдание? бешенство? восхищение?— которые подступили к горлу, и — слава богу!— вот возможность это выкрикнуть, еще раз выстрадать... И освободиться от этого.

●

Это почти что полет на Луну: надо открыть особый — и огромный!— мир: гоголевскую планету: она куда меньше обследована, чем шекспировская — там все же была стратфордская труппа, Питер Брук, а тут лишь один Мейерхольд.

●

Хорошо бы объединить итальянские полотна в Эрмитаже — потом в видениях художника — в реальность: он попадает в ожившие картины (см. любимые художники Гоголя?).

1971 год. Май, август

Помесь Голгофы с балаганом, «Ноздрева с Байроном», Христа с казнокрадом, освобождения Европы и аракчеевских поселений. Величайшей жертвенности и неспособности к свободному существованию.

Кровь и чушь. Спячка и взлет.

Глава «Галопад».

●

Навороты Достоевского вышли из гоголевских кульминаций.

«...И в с е, ч т о н и е с т ь, п о д н я л о с ь. К а к в и х о р ь в з м е т н у л с я дотоле, казалось, дремавший город! В ы л е з л и из нор все тюрюки и байбаки... оказалось, что город и люден, и велик... Показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович... в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный с простреленною рукою, такого высокого роста, какого даже и не видано было. На улице показались крытые дрожки, неведомые линейки, дребезжалки, колесосвистки — и заварилась каша».

Кажется, то же в кульминациях «Страшной мести», «Вия» и т. п.?

«Все вдруг отыскали в себе такие грехи, каких даже не было. Слово «мертвые души» так раздалось неопределенно, что стали подозревать даже, нет ли здесь какого намека на скоропостижно погребенные тела... Сольвычегодские уходили насмерть устьсысольских... даже был вплоть сколот нос... весь размозжен нос...» («Мертвые души», 1-е изд., стр. 372—373; Полн. собр. соч., т. VI, стр. 193).

Наворот убийств, наворот фальшивых ассигнаций.

Чичиков — капитан Копейкин, переодетый Наполеон.

Начало см. «ИК», 1974, № 5.

●

Предвещатель, три года сидевший в остроге: в лаптях и нагольном тулупе: Наполеон есть антихрист... разорвет цепи и овладеет всем миром («Мертвые души», 1-е изд., стр. 397; Полн. собр. соч., т. VI, стр. 206).

Понес околесицу.

●

Безумие, темные инстинкты вышли наружу, город во власти безумия.

●

Движение — со всех сторон — всех — захватывающее, зачерпывающее и неподвижное. Мгновенный рост количества.

Выталкивающее на первый план, на мгновение поражающее величиной, нелепицей и в то же время какой-то натуральностью детали (маски, вот они где, маски).

Фигура — «заварилась каша».

Не только во внешнем мире, но и такой же наворот во всех духовных мирах.

Какая-то чума.

Коллективное безумие.

Каша заваривается из обобщений (сольвычегодские и устьсысольские) и частностей — ударов слов, звуков.

Фигуры гиньоля (без носа).

Средние века времен черной смерти (прорицание об антихристе).

Что за курс истории читал Гоголь?

Фатти, Бен Тюрпен — «Макдональд Карлович» и «Сысой Пафнутьевич».

Смысл открылся бы яснее, если бы все это охватывалось лишь жанром сатиры, но за ее краями что-то совсем иное. Не то моралите (покаяние всех), не то философское сочинение об истории человечества, скорее всего пророчество: то самое дело, за которое засадили человека в лаптях и тулупе.

●

Неподвижность: окаменелость, спячка. И быстрота неистовая — формула России?

●

Множество людей, что хватают себя за носы, смотрится в зеркало.

●

Борис Михайлович Эйхенбаум показал существо гоголевского искусства — речь, сказ. Он показал не бытового писателя, а поэта.

Это сделать было необходимо; из-за диктовок в гимназии, иллюстраций в подарочных изданиях перестал быть виден писатель.

Но Гоголь был особого рода писатель. По совместительству у него была еще одна должность.

Он и умер из-за исполнения этой должности. Он был, как и Достоевский — пророк. Находит на писателя вдохновение. Иногда можно сказать иначе: мучает совесть. М у к а с л о в а — м у к а с о в е с т и.

Со вздутой щекой, перевязанный платком, приходил на свою лекцию по истории Гоголь-Яновский. По онибке он взялся за это дело. Была пора звонких успехов. На публичные лекции Грановского собиралась вся Москва. В салонах славянофилов и западников говорили только о них. Эпизод занятий Гоголя в университете оказался незначительным.

Почему? Только потому, что он быстро оставил кафедру? Но он взошел на гораздо большую. И голос его не только не замолк, если угодно, именно с этой кафедры он слышится все громче. Что же это за лекции по истории? Имею ли я право применять такой термин?

Но его применяет сам Гоголь.

Конец истории Чичикова и, черт его знает, почему, почесывающий затылок Селифан и есть новый вид летописи жизни народов... [...]

●

Все, что писалось об изменении сказа, речи — верно, но недостаточно. Это и мышление, ощущение — необычайной силы — исторического процесса — смены, связи, нарастания пустяков, чепухи, повседневности и подспудных процессов — и истории и человеческой души,— способных взлететь или, лучше сказать, взорваться такой кровавой нелепицей, обессмысливанием, обездушиванием — пропастью.

Знаменитая «птица-тройка» множество раз повторяется той же фигурой: обыденщина и полет — во всех гоголевских вещах. Симфоническое строение, многоповторяемость в различных ключах.

Не зря сам Гоголь объяснял, что такое «историческая живопись».

Теперь, узнав, чего стоит чепуха в мюнхенской пивнушке, нам легче разобраться в таких сюжетах.

То, что сперва выползает из грязи обыденщины: мелкие фискалы, завистливые неудачники, неразборчивые искатели фортуны.

Парадные одежды и мифы потом найдутся.

●

Не просто гипербола, а гипербола из ничего: из полной чепухи. Так в «Мертвых душах» слухи вокруг покупки Чичиковым мертвых душ. Одно наползает на другое (жалование управляющему) и пошла писать губерния.

Стали даже бояться бунта во время переселения их, мертвых.

«Многие предложили свои мнения насчет того, как искоренить буйный дух (мертвых!— *Г. К.*), обуревавший крестьян Чичикова».

Какая чепуха, что это путешествие по «типам» помещиков.

«...Были такие, которые уже чересчур отзывались военною жестокостью и строгостью... Почтмейстер заметил, что Чичикову предстоит священная обязанность... некоторого рода отцом... ввести даже благодетельное просвещение, и при этом случае отозвался с большою похвалою об Ланкастеровской школе взаимного обученья».

Кстати о мертвых. Это сатирическая часть тоже у Достоевского (дама, спасающая Митю Карамазова).

Шкатулка Чичикова и набор вещей в «Конце игры».

●

«Галопад летел во всю пропалую... все поднялось и понеслось».

«И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей... у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль!» (стр. 426—427).

Что значит это наводящее ужас движение.

●

Вдруг в СПб та же песня. Откуда? (Смерть Пискарева?)

Вразрез с безумием наворота «Носа».

●

В Эрмитаже на полотне раннего Возрождения (?) он находит женский портрет: все начинается с цветовой гаммы: она же повторяется на Невском — и так же, начиная с той же цветовой гаммы.

●

Видимо, два цветовых мотива: «прекрасное видение», халат ростовщика. И может быть, мундир Носа (красная орденская лента).

●

Названия: «Грозная вьюга», «Струна в тумане»?

Нужно — во всяком случае на этой стадии работы — забыть о героях «Портрета» и «Невского», об их характерах. Герой один — Николай Васильевич Гоголь; у него три обличия: молодой провинциал, приехавший из теплого и мягкого юга в ледяную, бесчеловечную стужу столицы. Он ищет в искусстве «верности натуре», «правды», «высокой миссии искусства». Его искушает дьявол успехом и золотом — это значит достижение всего, и, одновременно, ничего: черепки вместо червонцев; зависть, съедающая душу, взамен удовлетворения. Его искушает женщина — сладострастие, под ее красотой — похоть, гниение непотребного дома; за ночь удовлетворения страсти — распад, болезнь, омертвление души. Как ни странно, не есть ли ростовщик и «прекрасное видение» — два искушения Св. Антония?

Видение ее на Невском нужно делать не в простом, романтическом ходе: это тоже дьявольское наваждение, морок при фальшивом, ослепляющем свете фонарей. Тут дьяволиада, а не звезда Мария из «Незнакомки».

Третья личина: бегство не только от «Нев-

ского», но и от жизни: светлый образ художника — отшельника в повести, и страшный — конца Гоголя.

Сложное понимание искусства (здесь, видимо, лежит основа развития образов, развития мысли): у художника есть и недостигаемый идеал красоты (Италия, живопись Возрождения, Александр Иванов), но сам художник пишет — пристально вглядываясь в нее — правду, «низкое», «жизнь, как она есть на деле»: мужиков, а не академические гипсы. Отступления «Мерт. Д.».

Тут и есть самое сложное: без духовного идеала правда оборачивается ужасом: слишком уж страшны глаза ростовщика — «Мертвые души». А как напишешь живые? Где они?

Понятно, элементарно противопоставление: мертвечина академизма, заказного искусства (портретов генералов и т. п. См. описание домашней портретной галереи в мемуарах).

Итак, пока самое трудное: искушение «реализмом»?

Еще одна ипостась: уход от реальности в фантазию — лучше марихуана, чем трезвые будни в трезвом мире.

Понятнее становится сам герой: Гоголь с флюсом, идущий на лекции по истории.

Ну, а бог и дьявол? Скит и непотребный дом? Может быть, выходя из него, герой встречает за углом ростовщика? Вернее, мелькнул за поворотом — как цветовой удар — красный или зеленый халат на вате.

●

Начинает быть видной девица из борделя и прекрасное видение, мадонна Ренессанса и глупая, грязная и похабная девка: тут есть что играть, Лолита с Обводного канала.

●

Если будет мотив видений, то хорошо их сразу же столкнуть, как это написал Гоголь.

●

«Medium cool». Здесь очень хороша цветовая трансформация для сцен «Невского», какое-то отделение цветов — черные и красные фигуры; у них и широкоугольная оптика не выглядит так навязчиво, как в наших фильмах.

Обязательно узнать технологию.

●

А что если ростовщика делать не в романтическом ключе — дьявола, а тоже в самой что ни на есть «натуральной», «гоголевской» школе — в «тине мелочей», пошлости,— ужасающей своей сверхнатуральностью. Как какого-нибудь Плюшкина. Он грязный, вшивый, халат обтрепанный, торчит вата. Он фарсово-смешной. И только раз — вдруг! (как и с Акакием) — открывает он глаза, и тот, ужасающий, проникающий в душу взгляд. Это тоже «мертвая душа» в мире мертвых закладов (конец Гобсека), ничего сверхъестественного, романтического. Низкая действительность.

И может быть, и цвет вовсе не такой уж яркий? Не лучше ли едкий цвет в мотиве Носа? (см. глаза Вилара — судьбы у Карне).

●

Начало: в серой мути маячат петербургские силуэты. Черная надпись (может быть, старинный росчерк?) «Петербургские повести», потом — густо-черным — глаза, смотрящие в зрительный зал: надпись «Портрет»; огромные красные, потом зеленые буквы во весь экран «Нос» (может быть, из муаровых орденских лент?). Несутся пятна фонарей, морды лошадей: «Невский проспект». Тишина. Серый экран: обычные надписи.

●

«Портрет». Он внешне как бы и мало меняется. Не нужно «Ионыча».

Интересно, что оба художника живут в нереальных мирах: один в видениях гашиша: другой в не менее эфемерном мире «успеха».

●

Художника гонят из залов Эрмитажа: высокие особы рассматривают высокое искусство. А он — хоть в щелку — смотрит на любимое полотно.

Посмотреть «Разговор у театрального подъезда». Может быть, оттуда взять реплики.

●

Город величиной в человеческую душу.

●

Начало: разговоры у театрального подъезда. Многоголосая молва.

●

Роман Полянский показал «парти» колдунов и ведьм. Ну, а как бы я это сделал?

Пожалуй, попробую в «Гоголиаде». Нужно убрать мелодраму: адского ростовщика, безумие режущего бритвой полотна художника. Все это делать спокойно, прилично, соблюдая хорошие мины. До дьявола прилично по внешности. Вся чертовщина как в жизни. В этом весь интерес. Нужно не отрезать фантастического Гоголя от реалистического, а сравнять их. Никакого экстаза уничтожения искусства (внешне!). Он не только ненавидит талант (это еще полбеды), он его смертельно страшится. Он уничтожает талант из боязни, от ужаса. Но все равно, даже отрезанный лоскут полотна красив. А ростовщик, в общем, вполне приличный человек. Он умоляет художника написать его портрет по-хорошему, с логикой, без ажитации и страстей. Тут у Гоголя цитаты. Его же кургузые черти куда сильнее.

Первая гипотеза: «наоборот» от дьяволиады (внешней); нужно попробовать «тину мелочей».

●

Подальше от Гоголя «для детей».

Основное: художник и реальность. Его одиночество, невозможность жить в такой жизни. Он — посторонний, отщепенец, замордованный. Но он не только живет отвлеченным идеалом, а его тянет страшная, ужасающая сила изобразить такую жизнь, как она есть, вернее, самую ее суть, непереносимую правду о ней без всяких прикрас.

Одна прикраса: сила изображения, в книге — мощь языка.

Тут у Гоголя несоединимость идеального (все же он пробует его написать, а пишет этих красавиц из рук вон плохо, безвкусно).

Художник не только восхищается «Италией», но и пишет мужиков, «низкий предмет».

Картина в Эрмитаже должна быть показана странно. Это не просто живопись, а мерцающая сквозь низменную реальность высокая тайна. Это знак, знамение, предчувствие света. Блоковская Мария.

Чтобы не завраться. Горе в том, что живописный вкус у них был плохой. Пушкин стал на колени перед Брюлловым.

●

Тут, видимо, главное в человечности. Может быть, деталь руки, младенец. Вроде образа, который в дневнике описывает Довженко.

●

Ростовщик пошло-комический и лишь — в результате своих действий — трагикомический. Никаких базарных чудес и наведения страхов. Он, охая (мучает подагра), вылезает из портрета, рамы, переступив через нее, он спотыкается о табурет. Ничего — ну ровно ничего зловещего в нем нет. Пока у него глаза прикрыты веками. Но когда они открыты... Пустой, мертвый взгляд — глаза трупа.

●

Можно и по-другому. Он детский, балаганный дьявол из сказки. Как какая-нибудь мейерхольдовская маска. Как у Феллини: помесь настоящих чудес и цирковых трюков?

●

Вся история (ночная) с ростовщиком художнику представляется потешной. Он и хохочет над потешным человечком в драном халате, из которого торчит вата. Утром он просыпается и ухмыляется при мысли о нелепом сне. Все выходит из пошлой шутки-чепуховины.

●

Нужно отбить все эти срамные связи с жанрами: романтическим и фильмом ужасов.

Ужас реальности — единственный, неопровержимый. Ничего условного.

●

А что если и ростовщика нет. А есть тоже какая-то картина в Эрмитаже*. Погубило

* На полях: портрет какого-нибудь испанца.—*Ред.*

художника не золото, а скорее успех. Он понял законы спроса и предложения.

●

Не забывать, что «голова Психеи» должна существовать с самого начала.

Художника погубил отказ от реальности, верности натуре — что не дает ни гроша прибыли. Это печальная судьба «комического писателя».

●

И еще — может быть, самое главное — гоголевское представление о миссии художника. Здесь и пушкинский «Пророк».

Если делать художника по «Невскому проспекту», то его конец: смирительная рубаха, последний вопль из «Записок сумасшедшего».

А действие наркотиков в обстановке итальянского полотна. Туда, в какой-нибудь XV век, попадает лохматый бурсак в рыжих сапогах, которые просят каши. Молодой Татлин в среде герцогского двора раннего Возрождения.

Главное, метлой выметать все красивое, изящное, романтическое из образов художника.

●

История Носа и Ковалева — триумф пошлости и бессмыслицы — антитеза истории художника.

●

Я все пробую проявить, вывести наружу гоголевские мотивы, но, упаси боже, довести их до ясности, уничтожить основу: тайну.

●

Все планировки Носа должны быть такие, чтобы его нельзя было разглядеть. Он появляется — четвертушками метра — в просвет между людьми, отражением на паркете (смешно, что для торжественного выхода Носа, вознесшегося на первые генеральские места, мне все время видятся дворцовые паркеты, ботфорты, муаровые орденские ленты через плечо), на оконном стекле, через которое виден императорский СПб (арка Генерального штаба, Нева и Петропавловская крепость, Ростральные колонны?). Диалог Ковалева и носа на таких фонах. Нос восходит на Исаакиевский собор, вернее, какое-то другое — но тоже восхождение — место, а Ковалев семенит за ним, пробуя протолкаться к нему сквозь мощные фигуры свиты.

Разговор с тенью Носа.

●

Но главное — самое, что ни на есть главное — в том, что и достигший высших государственных пределов Нос остается частью Ковалева, то есть дураком, пошляком и ничтожеством. Он всегда смешон, комичен именной этой — зощенковской, райкинской, героя Ильинского в «Карнавальной ночи» — глупой обыденщиной.

Вся суть в том, что он изображен со всей помпой «ложно величественной» парадной исторической живописи, а его повадки и интонации — сущий герой Райкина.

А может быть, Райкину его и озвучить? Или Ильинскому?

— Ба, да это старый знакомый. Я же его отлично знаю.

Гоголевская смесь зловещего и пошлого.

Не забыть пушкинские слова о пошлости.

●

Конец «Забриски Пойнт». Может быть, всю балетную часть поставить для рапида?

Карьера Носа. Он разбрасывает ордена, орденские ленты. Все хватают, прицепляют.

●

В фильме, где герой — художник, будет идеальный мир живописи (видения), «натуральная школа» и заказная, парадная живопись, о которой Гоголь писал, что, несмотря на размеры полотен, она всего лишь жанр.

●

Карнавальная чертовщина, дьявольский ералаш в метели, на мостах. Мертвец на ходулях, гуляющий по столице. А может быть, сам Нос на ходулях?

Сентябрь 1971 — апрель 1972

Петербургские пейзажи — как на качелях — взлетают и валятся в Неву. Разом вырастают львы с золотыми крыльями и слышится рычание; проезжает бронзовый царь и цокают копыта, ржет конь. Что еще?.. Сфинкс задает свой вопрос древнеегипетским вопросительно-зловещим мяуканием.

Идет художник. Пейзажей нет. Одни только рыки, скоки, фырки, ржание. Пейзажей не видно.

Город не виден, а слышен.

●

Два климата — и физических и духовных: доброта к измученному, одинокому человеку.

●

Завоевание города разными оравами, стадами людей. Они разом вырастают перед камерой и заполняют весь свет. Обляпанные грязью мужики, маляры, грязные баржи на Неве. Прыгающие через скакалки, гоняющие серсо дети в Летнем саду.

И странные тени вдали на пустых улицах. Гоголевское начало сумерек: одни тени. Сгущаются. Силуэты. Тени теней.

Везут на катках памятник, накрытый холстом. Ветер рвет холст.

Голые руки из-за занавесок.

●

Наступает час, когда из переулков, по глухим местам и пустырям выходят на промысел лихие люди с каиновой печатью на лбу. Черные люди в черных дырах Васильевского острова.

И бывает час, когда выходят из-за застав мертвецы. Акакий Акакиевич в вихре метели срывает со значительного лица шинель.

А не ходит ли это значительное лицо в заведение, где живет «очаровательное создание»?

●

В ритме похождений Носа есть и величественные, медлительные восхождения по ступеням карьеры. Есть и сумасшедшее дерганье бурлеска, мак-сеннетовское, братьев Маркс потасовка, повальное безумие.

Или же всю историю Носа делать фарсовой, гоголевским нагромождением нелепиц? И вдруг — застывшие секунды ужаса или даже слез.

На чьем лице? Видимо, художника. Тут возможны очень интересные монтажные стыки.

Перемена интонации в истории Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича в кино может быть передана точнейшим образом.

●

Удар голубой краски, фактура мазка, переход в синий. Тихий и долгий звук — тема, которая возникает дальше из фрагментов, образовывается видение теплого и доброго, человечного мира, где живет прекрасная мадонна, и ласковые звери и птицы бродят по ее саду.

Во весь экран — курносая, простецкая, семинарская физиономия художника.

●

Вот что обязательно в интонации, в самом ходе: грозность.

Что-то крутое, сгущенное, дьявольское.

Главное: мертвый Акакий, срывающий шинели!

●

Номера — танец и пение гундосым козлетоном (что-то общее с танцем и песней Чаплина на им изобретенном языке).

1. Носишко. Начало карьеры. Нос — чиновник.

2. Нос — министр. Распекает, топает ногами. Как значительное лицо.

3. Нос — государь император. Главный заведующий. Кортеж, охрана. Нос за окном кареты (занавеска раскрывается).

●

В художнике outlaw, отщепенец, пария, чужой, ни кола ни двора... Посторонний.

●

Happening у Достоевского. Герой собирается плюнуть в кофе монсиньора («Игрок», гл. 1).

Ощущение ущемленности, неполноценности, обиженности, униженности — выход в нарушении «приличия», агрессии, но бесцельной, бессмысленной.

Happening был и в выступлениях футуристов — сплошь в манифестах Маринетти!!!

●

M-lle Blanche... («Игрок»). Не есть ли эта Бланш — маска Франции? Лютеции?

В «Игроке» маски (балаганные!) наций: немцы, французы, англичане. Малевание одной ненавистью.

И все двучленные формулы.

Все резко очерчено, закончено, определено с первого глаза. Все нации — кроме русских.

Тут полное смещение контуров, красок.

«Мне казалось, что на время,— но только на время,— переменяются декорации».

«Блеск и нищета куртизанок» и «Я жил в самой буржуазной, в самой меркантильной среде, где каждый су был рассчитан и вымерян».

Даже French cancan в «Château des Fleurs» «там прегадко танцуют».

Пробный камень: деньги.

К р а ш е н ы е. У генерала: крашеные бакены и усищи. Для Бланш — он для вида, для выезда, выхода. Маска респектабельности, фигура приличия.

К концу, после припадка — какой-то автомат: он только говорил «гм!» и кивал головой. Кукла. Марионетка.

И Бланш — кукла.

И немцы — куклы.

Генерала «прогуливают», как левретку. Герой — русский, калмык.

В герое, от имени которого ведется рассказ, есть интонации и человека «из подполья» и «Подростка» — ущемленность, неполноценность общественная — но и презрение к полноценным, полноправным, и желание хоть чем-то да «показать им, что я выше их». Нарушить их порядок, строй, приличие. Рожу сделать, гримасу скорчить или язык им высунуть.

Меня за человека не считают, так я им покажу... Игрок, ставящий все на карту, эксперимент Раскольникова.

В форме — почему-то? — есть что-то общее с «Записками сумасшедшего». Возможно только субъективное изложение, объективного просто нет.

Пейзажа попросту нет: пансион, казино, вокзал, «Кавалькада» — как карнавальная повозка.

Один из самых антизападных романов Достоевского.

Процессии: кавалькада, выход немцев — барона и баронессы; и гран-гала: приезд бабушки. (Гоголевский выезд Коробочки.) «Полячишки» вокруг бабушки — гоголевские фантасмагории. Балаган общества.

Фарс, врезанный в трагедию.

Рулетка — своего рода «каторжная баня», ад.

Его описания ночного Лондона, видимо, так же преувеличены, как Невский Гоголя: тысячи проституток не могли выйти в один квартал. Множество мест скорее бред, видение, нежели снимок с натуры. Ср. с энгельсовскими описаниями.

«Зимние заметки о летних впечатлениях».

Бешеная ненависть к цивилизации.

Описание Лондона (собр. соч. в 10 томах, т. 4, стр. 94) — потрясающее, вот где режиссеру учиться! Ср. с «каторжной баней».

●

Образ «каторжной бани», ада цивилизации, души человека цивилизации (прогнанного сквозь строй, на каторге СПб).

●

Великая боль.

●

Нельзя из концепции мира Достоевского изъять детей. (К «Корделии».)

●

Способ изображения вначале пробуется, мотивируя его странность болезнью, бредом, безумием. Это еще по прямому пути «Записок сумасшедшего».

В дальнейшем мотивировка убирается. Границ между реальностью и бредом уже нет (см. «Двойник»).

●

Эксцесс, резкость положения, невероятность совпадений, мизансцены (!) вначале в рамках жанра, юмористического рассказа, водевильного положения («Чужая жена и муж под кроватью»).

Водевильное положение (треугольник) осложняется причудливым характером, драмой, элементами безумия («Вечный муж»).

Водевильная ситуация, и из нее Достоевский строит невозможную для человека по унизительности сцену («Чужая жена и муж под кроватью»).

Унижение и нелепость способов вылезти из этого положения. Абсурдность лексики.

Выходки шута.

Эстрадный номер.

Анекдот.

●

«Хозяйка».

Ордынов и Пискарев?

Состояние Ордынова — душевный подъем— такое же (точно!), как Раскольникова, отчасти игрока.

В «Хозяйке» есть и развитие мотивов «Невского», и «Портрета» — сверкающие глаза, таинственная фигура.

Болезнь, бред, мечту делать по «Хозяйке».

●

И все же главное для образности: всегда и всюду — угроза, удушье, «страшной, потрясающей тины мелочей, опутавших нашу жизнь»— в этом существо трагического, это — открытие и великое русского искусства.

Трагизм вовсе не в пафосе, размахе и силе жеста и фразы, а в невозможности выкарабкаться из барахтанья в «тине мелочей».

Не дуб в три обхвата, не бушующий океан, а болото.

Пока труднее всего придумать мне реализацию, контраст к этому «болоту»: романтическую стихию, звездное небо, мечты Пискарева.

Надо сказать, что у Гоголя как раз эта часть слаба, невнятна, провинциальна. И я, увы, ничего в этой гоголевской интонации не люблю (женские портреты, картины природы), у меня отбило охоту к ним еще с детства,— ассоциации не с литературой, а гимназической диктовкой: «чуден Днепр...», будь он неладен.

●

И все же, скорее всего, нужно искать этот пласт в образности природы.

●

Пожалуй, здесь дело не в природе, а в свободе! Кажется, я наконец напал на то, что можно сделать. Пушкинское «покой и воля». Гоголевская беспредельность.

Естественность и цивилизация.

Все в мечтах: простор. Полет. Нарастающий свет и цвет.

●

Не прозевать, не прохлопать именно эти переходы: «петербургские углы» (тина мелочей) и безграничность простора, воля. И опять «тина», клетушки.

Павильон «клетушек» делать как соты, улей, клетушка к клетушке: по горизонтали и вертикали. Как в «Двенадцати стульях» общежитие, «Семья художника» у Федотова. Ни мига покоя, тишины.

Предел сдавленности, стиснутости.

Видимо, важен коридор, где открыты двери, как лестница и кухни в «Преступлении и наказании».

●

Объявление: «Киностудии для постановки «Невских повестей» не требуются старинные чубуки, бисерные подтяжки, гарднеровский фарфор, табакерки».

●

Все же надо браться за Гоголя. Остались кое-какие мелкие недоделки к «Игорному дому» и «СВД» и нескольким сценам в «Шинели». Уже, кажется, почти пятьдесят лет прошло — пора додумать эти мысли.

●

Акакий, Пискарев — униженные и оскорбленные — тени, проходящие по городу кон-

дитерских и портных. Парии столицы.

Во всю железку — прямо хичкоковского suspense делать унижение Акакия, ржание над художником.

Так, чтобы конец стал, действительно, страшной местью.

Значительное лицо гонит кучера — в другую сторону, в закоулок. Прямо сеннетовская погоня. Некуда!!! Тупик.

Тогда идет на него Акакий.

Эх, как нужен сумасшедший дом! Увы, и без этого хватит.

●

Ставить Гоголя, значит, прежде всего, показать воочию пошлость.

Пошлость (хамскую) умел играть Жаров; учрежденческую — Куравлев; месткомовскую — Леонов.

Тут нужно нечто универсальное.

●

Ковалев — пошлость государственная, он — соль земли и пуп земли. Полноправный и полномочный. Все знает. Пискарева — поощряет.

●

Танец оживших вывесок.

И генерала из табакерки без головы (иконостас орденов).

И одних бюстов.

Некий сюрреализм Мельеса.

Стихия русского лубка.

«Бубновый Валет».

Шагал, Каплан.

Клиент с намыленной щекой.

Парикмахер с бритвой.

●

Вроде зова из «Лира».

Зов дьявола — Невский.

На него откликается Пискарев, Акакий, художник... все — в роковую для них минуту.

Невский возникает в фантасмагорической перемене: люди выходят на обычную, жизненную улицу. И как тогда, в эту минуту и зажигаются огни — фонари, витрины, окна.

И обыденщина переходит в дьяволиаду.

Помнить Достоевского: «Колоссальный демон»!

Григоровича попросить уловить—почти незаметно — переход от шляния, шатания к танцу.

И, как высшая точка (Семенова в «Новом Вавилоне»), бог этой заводной чертовщины: Значительное лицо в карете.

Мертвец № 1 (№ 2 — будет Акакий).

Страшная маска.

Или — лица нет: едет мундир с орденами.

Невский — тема улицы у Карла Грюне. Музыка — галоп.

Установить зрительную связь: генерал без головы (табакерка Петровича) — Нос — Значительное лицо.

Уход Значительного лица из дома к Каролине (поцелуи рук и т. д.).

Ритуал — танец.

●

Нужно делать не СПб, а Париж, как в «Новом Вавилоне» — только все то, что Гоголь ненавидел.

Пустота! Одна оболочка! Легковесность. Хлестаковщина.

Дыры, черные дыры в самой реальности.

●

Структуры: комическая, все эти неловкие в ловком мире; маленький неудачник, разыгрываемый злыми, удачливыми.

Мир, заполненный вещами: сапоги, фраки на манекенах, шляпы.

Кроят, гладят, тачают — но фантасмагоричность, нечто вроде конвейера в «Новых временах», только трагичнее.

Значительное лицо — вдруг без головы — мундир и ордена орут.

●

Фантасмагоричность этих фигур (особенно Акакия), выходят из мглы и пропадают в ней.

●

Фонарщик, как скрипач на крыше у Роббинса.

Судьба.

Марсель Марсо.

●

Гастроном, кулинар, охвативший своим энтузиазмом диапазон от галушек до макарон. Описывавший феерию Пацюка (галушки падали в рот), менявший кушания (недожарено! пережарено!) в тратториях, уморил себя голодом, умер от полного истощения.

Весельчак, рассказчик, охотник за анекдотами, отдал силы сочинению — схиме, посту.

Махнул из Рима в пустыню.

Ilcappotto

Значительное лицо сперва либеральничает. Он тоже непрочь похлопать по плечу меньшого брата.

А потом — пошло!

Лицо?

Лица нет. Две маски.

●

Знаменитую фразу Акакий Акакиевич не говорит. Ее ночью (или на улице) слышит чиновник.

Она догоняет его.

Февраль 1972 — январь 1973

Мнимая Италия.

Откуда ее взять здесь? Разве от гашиша?

●

Может быть, это только в музыке (единственная музыка).

И в какой-нибудь мгновенно мелькнувшей тени.

Вход в Палаццо Брандолини. Узкие улицы. Калитка. Мраморные скульптуры у входа. Стены в мягкой зелени. Балкон наверху.

Что мог видеть, любить Гоголь?

Бурсак в итальянской толпе.

Расплата за Италию.

●

А может быть, «по одну сторону избы, по другую Италия».

Особо итальянское сочетание: нежный тон зелени и скульптуры.

Эти сцены — итальянская речь.

Теплый тон ночи.

Освещенные траттории.

Форма итальянских кувшинов с вином и стаканов.

Странная помесь народной толпы и приглашенных на балу.

А может быть, все в его бедной голове перепуталось: украинское, петербургское, итальянское.

Из атмосферы раута в портрет Мадонны (фоны Леонардо).

Все — на фонах — причудливо меняется. От быта маленькой улицы до огромности фонов Возрождения.

●

Рим.

Голубой (тон) фресок.

Но он все время оглядывается — рядом Россия.

Бурсак среди венецианского великолепия. Плафоны?

Или, наоборот, простота неба Италии, зелени?

Ад. La pittura italiana delle origini.

Бесцветность, муть СПб — рядом с итальянской синевой.

Для цвета: La maniera Italiana.

Белые балахоны и люди в черном (переход).

Муратов: от 1838 до 1848 г. Италия — кровная тема русских писателей. И скорее только Рим.

Несбыточная мечта поэтов, далекое видение — стало близким, родным местом.

Погодин, «Год в чужих краях».

Герцен.

Гоголь: стихийная сила тяготения к Италии. «Целой верстой здесь человек ближе к божеству».

●

У Гоголя: небо Италии, ее воздух (но описаний нет, только ощущения). «Какая весна! Боже, какая весна!»

Весна среди дряхлых развалин.

Все оживает: отсветы солнца на стене. Все становится движением.

●

Он спускается по грязной вонючей улице и попадает в гондолу или его сажают в паланкин (тут хорошо бы элемент гротеска).

Бал в саду (см. Burckhardt).

Фантастические беседки со скульптурами и цветами.

●

Пискарев у жалкой печурки — снято и сушится на веревке его мокрое платье (был дождь) — из сапог, стоящих у дверей, идет пар, а он, полуголый, укрывшись одеялом, мечтает о небесной синеве Италии.

А по пустым улицам гуляет вьюга.

●

Попробовал, чтобы успокоить мысль (последние главы «Пространства трагедии» все хуже и хуже), взяться за «Гоголиаду».

Начал писать наметку «Портрета». Ничего не может выйти. Получится романтический сюжет. А сила Гоголя в том, что в самом Чарткове уже заложено то, что разовьется в свинью академика, которого сгрызает зависть. И зависть только к одному — тому, что благ не дает — к чистоте искусства.

Речь идет не о дьяволе-азиате, а о тернистом пути подвижничества, цене, которую художник платит за искусство.

А сколько тем: идеальное и реальное, свое и на заказ.

«Портрет» надо было бы снять без портрета. Предлог для развития такой же простой, как шинель. Голова Психеи, которую он продал как портрет заказчика. Эти деньги решили, а не те, что выпали из рамы.

●

СПб — город, где все не рифмуется: замаранные известью сапоги и крылатый лев.

Чухонцы с горшками на барже и сфинксы.

Монументы и Акакий.

[неразборчиво] эти несовместимости — и не только гротескные, но и драматические.

Тут возможны полеты камеры от какого-нибудь крылатого гения к мужикам.

Гротеск архитектурно-скульптурной законченности, ансамбля к ансамблю артелей штукатуров, или цирюльнику Ивану Яковлевичу.

От богов на крыше Зимнего к Акакию. Только все на настолько органических, пластически незаметных переходах панорам, чтобы швов вовсе не было видно.

●

Значительное лицо говорит очень тихо и распекает Акакия даже чрезвычайно тихо, от чего выходит главный ужас.

●

Нос — хичкоковский — за окном, идет дождь, страшный.

Нос на ходулях в тумане.

Это не актерская картина! Нужен другой какой-то ход.

●

Памятник носу.

●

Упитанный генерал сходит по мраморной лестнице. Детки подходят к его ручке.

Едут дроги с Акакием.

Пьяный веселый возница. Лошади — Росинанты. Дождь. Туман.

Мимо шикарных могил, памятников, к запущенной части кладбища.

Вбивают некрашеный крест в холмик — одно только название «могила».

В комнату Акакия въезжает Пискарев.

Вносит ящик с красками, убогий мольберт, какие-то обломки гипсовой Психеи.

●

Кажется, понял, почему зашел в тупик, и вдруг потерял интерес к «Гоголиаде». Я взялся показать духовный мир — самый причудливый, необычный, а сценарий начал писать как раз по-обыденному, в реалистической последовательности.

Я забыл про время и пространство у Гоголя.

Странность его обрывов, провалов, возвратов.

Кинорежиссер забыл про оптику и монтаж.

Я шел от опыта шекспировских — произносимых ! — текстов.

●

Каждая из повестей имеет свой, отличный от другой, ход, ритм, интонацию.

Обрывы «Невского». Романтизм (все же!) «Портрета».

Обманная натуральность «Шинели».

Галоп «Носа».

Дьявольские скерцо «Невского».

●

Все не выходит у меня, и не может получиться, потому что я, бросив все надуманное (вопреки обычному фильму!), сажусь писать обычный последовательно повествовательный сценарий.

Так Гоголя ставить нельзя.

●

История с «Гоголиадой» мучает меня потому, что я начинаю писать сценарий. А нужно попробовать столкнуть две гоголевские стихии: фарсового бреда и нестерпимой боли (авторских отступлений).

Только после этого — если выйдет — захочется двигаться дальше.

●

Неожиданно мне открылась огромность пространства «Портрета». Сколько здесь законченных человеческих биографий (хозяин дома, где живет Чартков), галерей целых сословий и общественных положений, историй внутри истории, целого трактата по живописи... Не перечислить.

●

И как проходит через «Портрет» пророчество судьбы автора.

Так же, как Пушкин в «Маленьких трагедиях» пишет о себе — то с предельной откровенностью (начало «Каменного гостя»), то пророчески, описывая приближение конца.

●

Огромность «Портрета» — пространство не меньшее, чем «Мертвых душ».

●

«Портрет» — огромен. То же, что я пробовал настрочить и вовремя бросил, как раз та самая экранизация, с которой я воюю на страницах «Пространства трагедии».

●

То, чем я проверяю новую работу — ту, что пробуешь довести до формы, способной на дальнейшее развитие, на материальность движения, судьбы людей, расширяющийся и углубляющийся их особый мир — это мерило времени. [...].

Вот почему я берусь за столько разных тем, сюжетов, миров авторов, увлекаюсь, пишу. И — соприкоснувшись со временем — скисаю. Не то. В стороне. Сбоку. И главное, что-то постороннее времени, смыкающееся с ним только какими-то сторонами.

Как понимаю я это проходящее через всю переписку Гоголя: настоящее дело.

Знал ли он сам точно, в чем оно состояло?

В том-то и дело, что нет. С трагической силой ощущал реальность, ужас размаха пространства, процесса обездушивания, веру в необходимость иной реальности, долг писателя.

И оставил нас с ощущением невозможности примирения, невозможности хоть как-то свести концы с концами (поиски положительных помещиков, проповеди, отказ от искусства, безумие, печка).

Все это растаскали на отрывки для диктантов в школе, жанровые комические типы, обличительную сатиру — того хуже.

●

Ставить Гоголя — все равно «Портрет» или «Нос» — воссоздать на экране его страсть к дороге, мучительное прислушивание к музыке — народной песне, прозрения пророческие, какой-то бесконечной дали, вдруг открывающейся за тупыми, плоскими фасадами бездушных громад столицы империи*.

Прежде всего замах, размах, масштаб его

---

* «Тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей от моря и до моря песня? Что в этой песне? Что зовет и рыдает и хватает за сердце?»

художественных замыслов, «колоссальность» их (в чем она? Сам еще не знает), громадно несущаяся жизнь, «великое дело», на которое его подвинули неведомые силы. Мечта о «великих трудах».

Может быть, в «Портрете» главное: «какая-то черта, до которой художник доводит высшее познание искусства и через которую шагнув, он уже похищает не создаваемое трудом человека, вырывает что-то живое из жизни». Пушкинский разговор о Микеланджело, копирующего анатомию распятого.

Мучительное вслушивание в одну разрастающуюся музыку: бубенцы тройки и вопли скрипок на фоне однообразно звучащей струны (в «Портрете», «Сорочинской ярмарке», «Записках сумасшедшего», «Мертвых душах»).

Тут мощная тема искусства, живописи, Италии, Джотто и Рафаэля — здесь музыка и другая — России.

Опять убеждаюсь: суть в конце «Записок сумасшедшего»!

Какое-то ослепительное видение (девушка на Невском) — возведенной в необъятность поэзии, искусства (мадонны) и реальность! И еще — дорога, быстрота, даль [...].

Нужна фигура наворота — безумия.

И свет — музыка, песня, синяя бездна (А. Блок).

Нужно где-то вначале сделать во всю силу искусство — его святость. Этот образ должен уничтожить мелкую сатиричность. Купля души, а не карьера.

●

Искусство — сюита кадров, движений по фрагментам разных картин, образующих (может быть, не сразу, а через фильм) сюжет, тему. Вырастающий мир тишины, ясности, красоты, справедливости, куда входит человек.

Например, мимо темных лесов, через скалы, к простору, женщине с ребенком — матери на этом просторе.

Лучше было бы путешествие волхвов к колыбели Христа???

Во всяком случае, к самому прекрасному: женщине, матери, рождению. Добрые звери в раю, птицы.

●

Сперва ход через Эрмитаж: только фрагменты — еще не сведенные вместе.

●

Монтаж тут может быть и постепенный, раскрывающий тему, и резкими переходами, взрывами, как эйзеновские львы.

Путь к раю?

Дорога мучений и пыток?

Все же для Гоголя, может быть, скорее всего, итальянское Возрождение.

●

Но для гоголевского — обязательно юмористическое снижение, где-то в самых прекрасных местах.

●

Тут, может быть, и иное: через ненависть (войны, казни, пытки) к любви.

Нечто вроде «истории человеческого рода».

●

Это и уничтожает ножом Чартков — но целое живет, он рвет только картины, но искусство продолжается.

Тут гоголевское — мечта о рае, о высшем мире, возникшая как свет в низком, лживом, материальном мире.

●

«Шинель». Судьбу Акакия Акакиевича кончать стерто, бесцветно, пустыми словами, на ходу.

И ни один человек в этом огромном городе не вспомнил, что жило на свете такое живое существо.

И тогда — «гром пошел по пеклу». Трагический финал. Кто-то попробовал было промолвить опять про побасенки... Тут и началась развязка со значительными лицами.

И последние слова о побасенках.

(Окончание в следующем номере)

А. Маркушевич,

вице-президент Академии педагогических наук СССР

Экран учит, воспитывает, советует

Летом семьдесят второго года на протяжении месяца вышли друг за другом, как звенья единой цепи, три Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР о дальнейшем развитии и совершенствовании системы образования в стране. В середине следующего, семьдесят третьего, года обнародовано Постановление о сельской школе, принятое по инициативе Л. И. Брежнева, были обсуждены и приняты Основы законодательства Союза ССР и союзных республик о народном образовании, в которых получили дальнейшую конкретизацию задачи, стоящие перед работниками просвещения на многие годы вперед. И в каждом из документов — говорилось ли о средней общеобразовательной школе, профессионально-технических, средних специальных или высших учебных заведениях — в тех или иных словах высказывалось требование: шире и эффективнее внедрять в учебный процесс технические средства обучения, кино, радио и телевидение.

Цель этой статьи состоит в том, чтобы поразмышлять о том месте, которое учебному кино предстоит занять в деле обучения и воспитания в условиях всеобщего среднего образования молодежи. Хорошо понимая, что завершение перехода ко всеобщему среднему образованию является главной и основной задачей всех работников просвещения в ближайшие годы,— причем не только их одних (как об этом достаточно ясно и определенно говорит соответствующее Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 20 июня 1972 г.), мы вместе с тем не можем не рассматривать эту важнейшую целенаправленную деятельность, как необходимое условие и составную часть более общей проблемы: обеспечения непрерывного образования, распространяющегося для каждого члена общества на всю его жизнь. Ведь недаром в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева на XXIV съезде КПСС были сказаны знаменательные слова: «В наше время происходит настолько быстрое развитие во всех областях, что полученное в молодости образование — это лишь база, которая требует постоянного пополнения знаний».

В свете этой идеи задача воспитания готовности и потребности в том, чтобы учиться не только в школе, но и после нее, а также привития навыков извлекать знания из разнообразных их источников, становится одной из первостепенных задач среднего образования. «Научить учиться» — коротко говорим мы, а подразумеваем под этим: воспитать в каждом учащемся стремление к обновлению и приобретению знаний, как вторую его натуру, снабдить его знаниями об источниках знаний, таких, как книга, кино, радио и телевидение, научить, как извлекать из этих источников в полной мере то лучшее, что они несут людям. Здесь целый комплекс важных задач, методика решения которых требует еще глубокой разработки. В этой связи учебное кино предстает перед нами не только как важное средство обучения и воспитания, помогающее учителю в его работе в школе, но и как источник знаний, которому предстоит сопровождать по жизни вчерашнего школьника рядом с другими средствами информации, такими, как книга, радио и теле-

видение. Вот почему важно, чтобы школа не только применяла в должной мере кинофильм для обучения, но и вооружала самих учащихся искусством полноценного использования учебного фильма, как специфического источника знаний, учила бы их искусству чтения и понимания фильма, как она обучает, или, по крайней мере, должна обучать искусству чтения и понимания книги. Здесь кстати вспомнить об охотниках объявить печатную книгу, которой уже больше 500 лет, и кинофильм, которому нет еще и ста, устарелыми. По моему глубокому убеждению, такого рода заявления столь же вздорны, как и заявления некоторых западных теоретиков об отмирании самой школы. Опровержение основывается на непререкаемом свойстве изменяемости и совершенствования, присущем и школе, и книге, и кино. Обладая этим драгоценным свойством, они могут неограниченно долго сохранять неувядаемую молодость.

Обеспечение учебно-воспитательной работы учебниками, пособиями и техническими средствами обучения в громадных масштабах Советского Союза предполагает известную устойчивость, стабильность в учебном процессе. В самом деле, дидактические пособия, требующие немалых затрат, должны быть рассчитаны на определенный срок службы, в течение которого и содержание и методы не должны существенно меняться. Но это условие стабильности находится в явном противоречии с условием изменчивости учебного процесса, которые нельзя отбросить, потому что школа не должна отставать от жизни, от требований научно-технического прогресса. Мы часто слышим, что каждые десять лет (иные говорят даже, что восемь или шесть) объем человеческих знаний удваивается. Как поспеть за темпом нашей жизни десятилетней школе? Не должны ли мы, подобно некоему древнему философу, опустить руки и только шевелить пальцами, выражая этим, что все, мол, течет? Реальный выход из противоречия основан на том неопровержимом факте, что хотя научные журналы и монографии, если оценивать их объем по числу страниц, действительно, приводят специалистов в некоторых областях, например, в химии, к выводам об удвоении знания за сравнительно короткий срок, все же объем и содержание знаний, необходимых каждому члену общества независимо от его специальности, растет отнюдь не в такой же безумной прогрессии. Точнее говоря, в содержании общего, нужного для всех образования, также как и в содержании почти каждого учебного предмета, можно выделить основную, относительно массивную, устойчивую, во всяком случае, весьма медленно меняющуюся часть — назовем ее ядром, и другую, с гораздо меньшей массой и плотностью, размазанную по своего рода оболочке, где и происходят все основные текущие изменения. Если принять, допустить подобную концепцию, то из нее вытекают важные следствия и для методов и для средств обучения. В самом деле, ядерный материал должен усваиваться прочно и надолго, для него необходима особая система закрепления знаний и умений и соответствующие пособия, рассчитанные на сравнительно долгую службу; для того же, что относится к оболочке, как правило, требуется лишь достаточное осмысление, ориентировка, общее представление; здесь пособия могут меняться быстрее, чтобы не отстать от научно-технического прогресса. Если, например, говорить о школьном курсе физики, тема законов Ньютона, явно относящаяся к ядру, требует своего особого подхода в построении учебного фильма, чем, скажем, такие оболочечные материалы, по их месту в действующей программе, как специальный принцип относительности или, еще того более, как тема лазера.

Если согласиться со сказанным, то отсюда нужно делать выводы и в отношении учебного кино. Возьмите такой фильм, как «Законы Ньютона». В большой науке механику Ньютона заменила механика Эйнштейна. Но все-таки законы Ньютона продолжают верно служить не только повседневным нуждам производства, но и таким высоким целям, как путешествие по космосу. И первая и вторая космические скорости, расчет траектории спутника или космического корабля — все это целиком опирается на законы Ньютона.

Вообще, там, где скорости движущихся тел далеки от скорости света, там действуют законы Ньютона. Конечно, механика Ньютона относится к ядру в области физики. Поэтому понимание законов Ньютона школьником должно быть достаточно глубоким и прочным, чтобы он мог производить расчеты на их основе. Это не значит, конечно, что школьник должен оставаться в неведении относительно специальной теории относительности, означающей более глубокое проникновение в познание природы по сравнению с механикой Ньютона. Надо знакомить и с принципами этой теории и создавать соответствующий фильм. Но здесь нет ни необходимости, ни возможности добиваться от школьника такой же глубины и основательности познаний, как в отношении классической механики.

Теперь назовем, скажем, такую тему, как лазер, статьи и заметки о котором не сходят со страниц научно-популярных журналов и газет. Тема эта имеет, несомненно, большое значение для многих областей человеческой деятельности. Однако для того, чтобы по-настоящему понять принципы действия лазера, необходимы знания в квантовой физике, которые в пределах средней школы в настоящее время недостижимы. Поэтому знакомство с лазером следует отнести к оболочке школьного курса, довольствуясь общим представлением о принципах действия лазера и возможностях его применения. Это обстоятельство, конечно, должно учитываться и при создании соответствующего фильма.

Следующий тезис, который я хотел бы кратко осветить, это то, что среднее образование в нашей советской концепции есть нечто целостное и определенное. Речь идет вот о чем: известно, что в целом ряде западных стран трудно говорить об определенном составе среднего образования в разного рода школах. Возьмем Соединенные Штаты Америки — там в старших классах существует свободный выбор предметов. В силу этой системы учащиеся обязаны изучать английский язык и литературу, конституцию, историю и географию США, а все остальные предметы — дело их выбора. Не нравится школьнику математика, физика, химия, биология — в старших классах, он может их не учить совсем. То же относится и к иностранным языкам. Поэтому содержание, объем и характер знаний у двух людей, окончивших даже одну и ту же школу в США, могут различаться весьма существенно.

Среднее образование в нашей стране признано ныне необходимым для каждого молодого человека, независимо от его профессии, ибо оно отвечает или, по крайней мере, должно отвечать идеалам советской педагогики. В нем должны быть достаточно основательно и глубоко представлены и по объему и по содержанию гуманитарные и физико-математические науки, знания и навыки в области техники, должно быть обеспечено соответствующее нравственное, эстетическое, трудовое развитие.

Однако среднее образование на его старшей ступени может быть осуществлено и в средней общеобразовательной школе, и в профессионально-техническом училище, дающем среднее образование, и в среднем специальном учебном заведении. Соответствующие учебные заведения находятся в разных системах, разных ведомствах, они имеют разное подчинение, но знания, которые должны получать в них молодые люди в области литературы, истории, географии, биологии, химии, физики, математики, по объему и уровню должны быть в основном одними и теми же, хотя здесь допустимы и естественны некоторые отклонения, вызванные интересами приобретаемой профессии.

В настоящее время каждое из соответствующих ведомств отдельно оформляет заказы на учебные фильмы общеобразовательного характера. Однако в будущем следовало бы выработать такую организацию дела, чтобы средства, которыми в совокупности располагают эти ведомства, направлялись более продуманно и более согласованно.

На мой взгляд, здесь должна идти речь не только об экранизации общеобразовательных дисциплин. Приведу несколько примеров. «Центрнаучфильм» выпустил по заказу

Госкомитета по профессионально-техническому образованию фильм в трех частях: «Швейное производство». Этот фильм оказывается полезным и для общеобразовательной школы в связи с трудовым обучением девочек. Значит, какая-то часть тиража (и немалая) должна быть рассчитана на нужды общеобразовательной школы.

Министерство просвещения СССР сейчас приступило к созданию цикла учебных фильмов, обеспечивающих знакомство школьников старших классов с основами советского права. Такого обязательного предмета в школе нет. Цикл фильмов может в известной мере возместить его отсутствие. Уже вышел фильм, изготовленный «Киевнаучфильмом» — «Ответственность граждан СССР перед законом». Конечно, он будет нужен и полезен не только для общеобразовательной школы, но и для средних специальных заведений и для профессионально-технических училищ. Естественно, что здесь допустимы исключения. Например, отдельные темы курсов физики или химии в училищах с радиотехническим или химическим уклоном целесообразно подавать не так, как это дается в общеобразовательной школе. В подобных случаях вполне оправданы обособленные заказы. Но не следует упускать возможности создания учебных фильмов, которые годились бы для учащейся молодежи, независимо от учебного заведения.

Из этих примеров вытекает целесообразность разработки и создания системы заказов и тиражирования учебных фильмов, выходящей за пределы узковедомственных интересов заказчиков, необходимость координации как самих заказов, так и порядка использования уже имеющегося фильмофонда.

Режиссер В. Лопатин — руководитель секции научного кино СК СССР — в опубликованном в «Правде» письме поставил вопрос о необходимости системного планирования в производстве учебных фильмов. Эта мысль представляется мне правильной. Я ее разделяю и думаю, что те рабочие документы, которые имеются в Министерстве просвещения СССР о перечне оборудования для школ, включающем и перечень тем учебных фильмов, еще недостаточно точны и глубоки, чтобы обеспечить перспективное планирование.

В. Лопатин прав, говоря, что в настоящее время в заказах, которые ежегодно получает Госкино СССР от органов просвещения, мы подчас встречаем темы, произвольно выхваченные из учебных программ. Представьте себе, что мы создавали бы обыкновенные школьные учебники, разбивая их на отдельные главы, в одном году одни, в другом — другие. И по зоологии в этом году пришла бы очередь, например, дать школьникам только то, что относится к иглокожим, по математике — геометрические преобразования, по физике — только то, что относится к оптике... Может быть, в некотором незримом аспекте все эти главы определяли бы свое отношение одна к другой, складывались бы в систему. Но зато какие неудобства и трудности возникали бы для реального учебного процесса. А ведь с учебными фильмами дело обстоит приблизительно так, как в этом воображаемом примере!

Надо учитывать еще, что к производству различных фильмов каждый год привлекаются разные люди — свои сценаристы, свои режиссеры. Единство, которое столь важно для полноценного качества учебного процесса, таким путем не может быть обеспечено.

В интересах дела необходимо разработать тщательно продуманную систему создания законченных циклов учебных лент, рассчитанную на ряд лет, предусматривающую разумную их последовательность и позволяющую обеспечить преемственность и внутренние связи между различными фильмами.

Когда мы продумываем обеспечение каждого предмета учебными фильмами, мы редко выходим за пределы одной и той же дисциплины. Математики продумывают эту систему, исходя из своего предмета, физики — из своего, историки — из своего и т. д. Между тем для эффективности обучения нам бывает необходима такая перспектива, которая учитывала бы не только систематику конкретной дисциплины, но обеспечивала бы «межпредметные» связи. Есть, например,

целый ряд проблем, овладеть которыми невозможно без знания физики, химии, биологии; для других тем необходимы знания литературы, истории, обществоведения и т. п. Но каждый предметник (разрешите нам пользоваться этим термином) видит только один аспект целостного вопроса. Школьники также изучают каждый предмет в отдельности, так что синтетическая картина мира, научное мировоззрение, на которое должны работать все предметы сообща, складывается далеко не у каждого из них. Учебные фильмы могли бы оказать школьникам значительную помощь в этом направлении, беря на прицел «межпредметные» связи и создавая фильмы по соответствующей тематике, выходящей за пределы компетенции специалиста, трудящегося в одной какой-либо узкой области. Создание фильмов, раскрывающих содружество наук в познании природы и общества в наибольшей степени требует творческого содружества кинематографистов с учеными разных специальностей.

В качестве еще одной важной области, которой мы уделяем недостаточное внимание при создании учебных фильмов, следует назвать область воспитания. Учебно-воспитательный процесс — это единый процесс, который должен обеспечивать для каждого учащегося не только формирование знаний, но и воспитание убеждений, характера, нравственных, гражданских и деловых качеств и — не на последнем месте — художественного вкуса, чувства прекрасного. Есть немало фильмов, которые не проходят мимо воспитательных целей — это преимущественно фильмы по литературе, по истории, по технике. Но правильно ли мы поступаем, когда при создании рядового учебного фильма вообще забываем о воспитательной задаче или ставим ее на второе место после учебной. Существует ряд тем, здесь можно перечислить не только отдельные темы, но даже целые циклы, на которые нужно создавать фильмы прежде всего воспитательного порядка. Без этого мы не сможем полноценно решать все те задачи, которые выдвигают партия и правительство в области образования. Вот огромная, можно сказать, неисчерпаемая область: воспитание любви к природе, хозяйского отношения к ней в тесной связи с проблемами экологии. Вспомним тему, в свое время очень удачно пропагандировавшуюся С. В. Образцовым и всегда актуальную: «Удивительное — рядом». Для воспитательных целей чрезвычайно важно, чтобы человек умел видеть удивительное рядом и удивляться. Но удивляться не для того, чтобы просто быть в приподнятом настроении (хотя это и немало), а для того, чтобы действовать, закрепляя положительное и борясь с тем, что мешает дальнейшему осуществлению наших идеалов.

Очень хорошо, что Министерство просвещения Российской Федерации заказывает сейчас для школьников начальных классов цикл учебных фильмов на тему: «Что такое хорошо и что такое плохо». Это очень нужно!

Чрезвычайно любопытным может оказаться жанр — морально-этические миниатюры, нечто вроде кинобасен. Если их удастся сделать яркими и художественными, осветить доброй и умной улыбкой, изгоняющей призрак дидактизма, то они, несомненно, помогут воспитывать детей в духе морального кодекса строителей коммунизма. Рядом с фильмом «Что такое хорошо и что такое плохо» они будут решать вопросы воспитания своими средствами.

Вот еще круг тем: «Радости и огорчения в труде». Мы часто агитируем за труд, показывая только привлекательные, мажорные его стороны, а дети вовсе не нуждаются в этом. Недаром они увлекаются приключениями, где трудностей, опасностей бывает гораздо больше, чем радостей и триумфов. Показывая труд, нельзя игнорировать его сложности, иначе эта агитация будет неполноценной.

Здесь возможны различные формы учебного фильма, которые помогали бы решать важнейшую и сложнейшую программу профессиональной ориентации в том возрасте, когда подростки-школьники шестых, седьмых, восьмых классов задумываются о том, что им делать после восьмого класса: идти ли в профессионально-технические школы с их мно-

гочисленными профилями, в средние специальные учебные заведения или старшие классы средней общеобразовательной школы.

Мы говорим: нужно учить учиться. Но для того, чтобы учить учиться, нужны учебники, нужны учебные фильмы, которые показывали бы, как работать с книгой, как пользоваться справочными пособиями, как смотреть и слушать фильм или телевизионную передачу. Может быть, не всегда тут нужны учебные фильмы в прямом смысле слова, может быть, иногда достаточно создать хороший диафильм, но просто проходить мимо этой проблемы нельзя.

Я хочу помечтать здесь еще о многосерийных фильмах, знакомящих с наукой не в последней инстанции, какой она представляется сегодня, а о тех фильмах, которые рассказывали бы о науке исторически, раскрывали сложности пути, были наполнены упорными исканиями и вдохновенным трудом, ошибками и заблуждениями, завоеваниями и находками.

Напомню, что в свое время была издана в русском переводе великолепная книга французских ученых Аппеля и Лакура «Историческая физика». Это была физика, формировавшаяся под влиянием открытий таких титанов, как Архимед, Галилей, Паскаль, Гюйгенс, Ньютон, Ампер, Фарадей, и многих других славных тружеников науки.

Такого же рода фильмы могут быть созданы и по другим наукам: химии, биологии, математике, астрономии, технике...

Я понимаю, конечно, что цейтнот, который царит в учебном процессе, не всегда позволит использовать полностью подобные фильмы. Но даже отдельные их части, фрагменты существенно помогли бы преподавателям.

С историей науки тесно соприкасается еще один обширный круг тем — «Герои науки» (вспомните старую, но добрую книгу Гастона Тисандье: «Герои и мученики науки»). Вот, поистине, великолепная возможность, обучая, воспитывать лучшие человеческие черты!

Нелегко экранизировать философские проблемы. Но помогать осмысливать материалистическую картину мира необходимо. Необходимо также создавать фильмы, показывающие в действии исследовательские методы гуманитарных и естественных наук. Нельзя сказать, что здесь ничего до сих пор не было. Я могу напомнить такие сравнительно недавно вышедшие фильмы, как «Инстинкты насекомых» по сценарию Акимушкина («Центрнаучфильм»), где проводимый на природе эксперимент постепенно, по этапам усложняется, «Законы Ньютона», где консультантом выступил академик Кикоин, а режиссером Владыкина («Леннаучфильм»), здесь сама кинокамера применяется как один из инструментов исследования. В области гуманитарных наук — «Рождение стиха» («Леннаучфильм»)— фильм, восстанавливающий процесс создания пушкинского «Анчара», фильм «Маяковский— товарищу Нетте» («Центрнаучфильм»), где показано, как факты советской действительности преобразуются в поэтические строки. В основу этого фильма положены результаты изучения записных книжек Маяковского. Сравнительно небольшой фильм «Герои Народной воли» («Леннаучфильм») смог вместить серьезную творческую разработку, включающую научный поиск. Углубленный научный анализ документов эпохи позволил воскресить в нем давно ушедших людей, приблизить к зрителю их помыслы и надежды.

Вот это ценные и важные фильмы. Я думаю, что в возможностях учебного фильма повести за собой школьника, учащегося профтехучилища или техникума — я не говорю уже о студентах вузов — в лабораторию ученого, приобщиться к творческому поиску, выделить методы, специфические для данной области науки, знания, культуры, сравнить методы, которыми преимущественно пользуется одна наука, другая и т. д. Здесь возможности неисчерпаемые, а результаты очень важны для целей обучения и воспитания.

Говоря об учебных фильмах, не следует забывать об их ближайших «братьях» — прежде всего — диафильмах и диапозитивах. Об их достоинствах можно говорить много — это и простота в обращении и доступность. Их удобно показывать и на уроке и на учебной консультации, и не только в классе, но и дома.

Центральная студия учебных фильмов, ко-

торая еще не создана, но на создание которой мы все рассчитываем и которую с нетерпением ожидаем, обязательно должна включить в свой единый план не только учебные фильмы, но диафильмы и диапозитивы, учитывая место в учебном процессе каждого из этих экранных пособий.

Я говорил о том, что диафильмы и диапозитивы — родные братья учебного фильма. Но, может быть, нужно говорить не о братьях, а о сестрах и сравнить их положение с положением Золушки? Так пусть Центральная студия будет той феей, которая, разгадав достоинства Золушки, поможет осуществить ее мечты!

Я упомянул уже выше грядущую Центральную студию учебных фильмов. Почему бы и не помечтать о ней сегодня. Наверно, в ней должен найти место исследовательский центр, решающий сложные проблемы, стоящие на рубеже между педагогикой, психологией, теорией и искусством кино. Здесь хорошо подготовленные специалисты кинодела должны постоянно сотрудничать с людьми, привлеченными из области педагогики, психологии, социологии и других наук, обладающими способностями для решения теоретических задач, связанных с киноделом. Проблем здесь чрезвычайно много, разрешите не пытаться перечислять их, а сказать лишь о двух-трех.

Первая из них — это проблема показа в учебном фильме динамики мысли. При всем современном развитии учебного кино и его огромных возможностях и заказчики фильмов и их создатели останавливаются в первую очередь на темах, которые легко могут быть решены кинематографически, обладают, я бы сказал, изобразительным динамизмом. На темах, где нужно показать процессы движения, роста, взаимодействие частей сложных конструкций, наблюдать малодоступные физические, химические и биологические явления, проникать в глубь клетки или мельчайших частиц материи. При этом за бортом остаются, полностью или частично, многие темы, в которых на первом месте стоит не движение материальных объектов, а движение мысли, абстрагирующей, строящей сложные дедуктивные построения, анализирующей, приходящей к синтетическим выводам преобразующей системы непосредственно наблюдаемых объектов в идеи и образы. В результате оказываются обделенными и во всяком случае плохо обслуженными такие разделы математики, истории, обществоведения, литературы и других предметов, где именно в силу абстрактности темы помощь наглядных средств бывает крайне необходима. Все эти соображения оправдывают целесообразность поисков и экспериментов в направлении создания учебных фильмов именно на такие трудные для искусства кино темы.

Еще проблема: союз слова и зрительного образа. Здесь нужно искать разумное согласование и разумные соотношения. Можно разрабатывать, например, так называемые «нонвербальные» фильмы, в которых для слова почти не остается места и тема раскрывается только в системе образов. Такие фильмы создаются, ими одно время увлекались математики, стараясь активизировать мыслительную деятельность зрителя математического фильма. Они очень интересны и для других областей знания, потому что могут брать на себя большую нагрузку в воспитании мышления. Как правило, их следует рассчитывать на довольно медленный темп подачи, чтобы зритель успевал наблюдать, отмечать, продумывать, обобщать и, наконец, приходить к желаемым выводам.

Одновременно уместно подумать об эстетических основах учебного фильма. Красота фильма чаще всего привносится в него внешним образом в виде гармонической композиции форм, симфонии красок, музыки. Хорошо, когда такая красота согласуется с внутренним содержанием фильма. Но выше всего следует ставить, конечно, красоту внутреннюю, заключенную в закономерностях природы и жизни общества, раскрытие которых и представляет основную задачу учебного фильма.

Речь идет о своеобразной красоте эксперимента, рассуждения или доказательства, красоте сжатого по форме, но необыкновенно емкого по содержанию закона природы, об-

щественного развития, красоте подвига ученого, посвятившего ум, волю, энергию, всю свою жизнь тому, чтобы человечество сделало еще один шаг вперед по пути познания.

Ряд интересных вопросов связан с изданием учебных фильмов для самых маленьких. Группа работников Академии педагогических наук СССР сейчас увлечена разработкой содержания и методов обучения шестилеток. Я верю, что придет время, когда всеобщее обучение у нас начнется с шестилетнего возраста и к этому времени нужно уже теперь готовить книги, учебные пособия, в частности, фильмы, и, конечно, соответствующие игры. Вообще, игре в обучении должно быть отведено подобающее место. При создании учебных фильмов для малышей нужно помнить следующее. Во-первых, что такого рода фильмы будут для них первыми, поэтому они должны учитывать особенности восприятия информации ребенком. Дети постигают вначале элементарные сведения об окружающей среде, а затем уже должны знакомиться с собственно учебными фильмами. Здесь нужна постепенность и соблюдаться она должна в первую очередь в языке кинематографа, в форме подачи материала, чем даже в содержании самих фильмов. Здесь же не следует впадать в другую крайность, грубо говоря, «оглуплять» фильмы для самых маленьких зрителей.

Не забывайте, что дети воспринимают абстракцию, если она хорошо подготовлена, они способны к обобщениям. «Красная шапочка» давно уже не является потолком для восприятия шестилетних детей, способных воспринимать идею множества и отношений между элементами различных множеств.

Я думаю, что в работе Центральной студии, о которой мы мечтаем, обязательно должно найти место создание учебных фильмов, рассчитанных на будущие школьные программы, подобно тому, как мы сейчас готовим создание новых учебников, которые, может быть, в школу войдут через десять-пятнадцать лет. В них, в этих фильмах для школы недалекого будущего, можно искать подходы к самым сложным и трудным темам, к которым мы пока, в школе сегодняшнего дня, боимся подступиться. Эти поисковые фильмы, как правило, не потребуют тех затрат, в которых нуждается полноценный, выпускаемый большим тиражом учебный фильм. Чтобы достичь этого на деле, понадобится, может быть, разработка какого-то аналога ротапринта в книжном деле, для быстрого и дешевого изготовления экспериментальных учебных фильмов. Во всяком случае, нужно обеспечить возможность для сценаристов, режиссеров, создателей учебного фильма овладевать участками экспериментальной работы, носящей характер глубокой разведки.

Мне остается сделать небольшое заключение. К производству фильмов я человек посторонний, хотя и сочувствующий, даже больше чем сочувствующий. Поэтому прошу извинить меня, если скажу что-нибудь не так.

Когда я смотрю со стороны, то мне представляется, что деятели кинематографии группируются вокруг некоего кинематографического Олимпа. Вершину занимают боги — создатели художественных фильмов. Пониже, где-то на середине горы, в условиях не столь, может быть, благоприятных, находятся люди, создающие научно-популярные и документальные фильмы. У самого подножия горы — разбили свой лагерь деятели учебного кино. На них остальные смотрят сверху вниз.

Я привел это сравнение не для того, чтобы сказать плохо о тех, кто находится наверху, что они недостойны этого места. Мне хочется лишь, чтобы среди создателей хороших фильмов разных видов не было парий. Итак, речь идет не о том, чтобы снизить первых, а о том, чтобы поднять последних!

Чтобы учебное кино заняло достаточно прочное место в решении сложнейших задач по обучению и воспитанию молодого поколения, которые партия поставила перед всеми видами учебных заведений, мы должны окружить его и прежде всего людей, создающих экранные пособия всех видов, всесторонним вниманием и заботой. Дело создания учебных фильмов заслуживает этого и в силу того, что им уже достигнуто и, не в меньшей мере, благодаря тем огромным возможностям, которые в нем заложены.

Василий Соловьев

ЦСС — что это такое?

В осуществление решений партии, записанных в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», при Госкино СССР была организована Центральная сценарная студия.

Наш корреспондент обратился к главному редактору и директору ЦСС **В. И. Соловьеву** с просьбой рассказать о задачах и содержании работы студии.

В Постановлении ЦК КПСС пристальное внимание было уделено сценарной стороне кинопроизводства. Именно о сценарии там говорилось как об основе произведений киноискусства, определяющей их идейную и художественную ценность.

Опыт художественной практики показывает, что драматургия является важнейшим звеном в цепи движения фильма от замысла к экранному воплощению. Ведь сценарий это не только форма организации материала, но и способ отношения художника к действительности, ее конденсации. Уже на уровне драматургической основы многое определяется: идейная направленность будущего фильма, высота цели, масштаб задачи, художественная убедительность его образов и характеров. И, увы, часто опять же в сценарии видны все недостатки и упущения будущей картины: неинтересность замысла, схематизм сюжета и характеров, бедность художественных решений.

Наш кинематограф развивает и расширяет свое производство. И, разумеется, он не может не углублять, не форсировать свои прямые связи с жизнью, со всей многообразной и многосложной реальностью сегодняшнего дня. Совершенно очевидно, что проблема сценария, всегда достаточно острая и злободневная, в нашем кино, на новом этапе его развития обостряется еще больше.

Отмечу такой момент: среди авторов запущенных в производство сценариев только одна треть сценаристов профессиональных, остальные — люди самых различных профессий: театральные драматурги, режиссеры, поэты, журналисты. Это, как правило, в той или иной мере сказывается на качестве сценария. Часто приходится иметь дело только с полуфабрикатом, которому явно недостает точного ощущения кинематографа, силы его выразительных средств. Люди хорошо знакомы с жизненным материалом, знают его, как говорится, «изнутри», но далеко не всегда «ладят» со сценарной техникой.

И в то же время многие сценаристы, заканчивая ВГИК или Высшие сценарные курсы, после нескольких неудачных попыток «прижиться» в кино уходят в литературу, театральную драматургию, журналистику. Кинодраматургов как будто и не хватает, а вместе с тем мы не по-хозяйски, не экономно распоряжаемся теми кадрами, которыми реально располагаем.

Вот яркий пример: в Свердловске живут и работают такие сценаристы, как Г. Бокарев (его пьеса «Сталевары» идет в МХАТе, а на «Мосфильме» снимается по его сценарию картина «Самый жаркий месяц»), Л. Чумичов, получивший на конкурсе сценариев о рабочем классе вторую премию, В. Кудрявцева, удостоившаяся тогда же поощрительной премии, Б. Утилов, А. Филлипович.

Между тем Свердловская киностудия, выпускающая 2—3 картины в год, за долгие годы ни одного сценария своих земляков не премировала запуском в производство.

Примерно в таких же парадоксальных ситуациях находятся многие кинодраматурги Украины, Грузии, Армении, Молдавии.

Готовить сценарные кадры для кинопроизводства, видимо, мало. Должны быть выработаны какие-то специфические формы сотрудничества сценарного цеха и кинопроизводства.

Центральная сценарная студия — одна из этих форм. Ее первейшей задачей является координация работы кинодраматургов всех республик, создание авторского актива, руководство его работой, нацеливание на проблемы, которые сейчас стоят на повестке дня нашего общества. По-моему, эти вопросы тесно взаимосвязаны и являются актуальнейшими для сегодняшнего кинематографа.

Главным направлением в работе Центральная студия считает подготовку таких сценариев, которые помогли бы нашему кинематографу в достижении целей, поставленных перед ним партией — воздействовать силой искусства высокого и благородного на умы и души советских людей, внести достойный вклад в дело формирования коммунистических идеалов нашего общества. Определяющими моментами нашей деятельности мы считаем активный социальный заказ, а не просто регистрацию стихийных авторских предложений.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» была отчетливо сформулирована идея тематического планирования кинопроизводства. Сценарная студия должна в известной мере помочь Госкино практически реализовать эту задачу.

Какие темы в центре внимания студии сегодня?

Мы ждем сценарий, который бы рассказал о мирной инициативе КПСС и Советского правительства в международной политике. В планах «первой необходимости» сценарии о торжестве ленинской политики в нашей стране, о чувстве интернационализма советских народов, об огромных интернациональных коллективах, рабочими усилиями которых создавались и создаются гиганты пятилеток, новые города, научные центры; о новых формах экономического и морально-политического сотрудничества стран СЭВа, о помощи Советского Союза странам «третьего мира».

Вместе с тем мы включаем в свои планы заявки на сценарии, приходящие с киностудий. Заявки многочисленны и разнообразны. Так, например, киностудия «Молдова-филм» просит подготовить сценарий об экономисте — «главном человеке» современного молдавского села. Свердловская киностудия — сценарий о рабочей династии, о важнейших нравственных проблемах, связанных с периодом реконструкции крупных промышленных предприятий Урала и Сибири. О молодом специалисте, пришедшем на крупное промышленное производство, о том, как он находит свое место в новом коллективе, ждет сценария студия «Казахфильм». В 20-е годы по инициативе В. И. Ленина чехами-переселенцами был создан кооператив «Интерчельпо». Об одном из первых опытов успешного интернационального сотрудничества, о героях этой поры — людях удивительных биографий хочет получить сценарий киностудия «Киргизфильм».

К работе мы хотим привлечь не только известных мастеров сценарного цеха, но и молодых начинающих сценаристов. И тут приобретают актуальное значение поиски талантливых авторов, проблема их кинематографического образования. ЦСС в этом отношении берет на себя определенные обязательства. Появление новых имен среди киносценаристов так же не может и не должно быть только стихийным процессом. Сотрудники студии через редакции издательств, журналов, газет, с помощью радио и телевидения будут постоянно выявлять новых, творчески перспективных авторов, заключать с ними договора, рекомендовать их в качестве слушателей на Высшие сценарные курсы.

Собственно, работа в этом направлении уже начата. В прошлом году для начала нами было разослано 28 писем выпускникам сценарного факультета ВГИКа с предложением ряда тем, отвечающих задачам, сформулированным в Постановлении ЦК КПСС, соответствующих перспективному плану советского кино. Лучшие из полученных заявок дали основание рекомендовать их авторов в группу сценаристов, которые начали заня-

тия на Высших сценарных курсах. Под руководством опытных мастеров и редакторов эти люди уже трудятся над сценариями по одобренным заявкам. И мы надеемся к началу следующего года таким образом получить не только новые произведения, а и — что, может быть, еще более ценно — новых сценаристов.

В течение минувшего года члены сценарно-редакционной коллегии, в состав которой входят штатные работники — сценарист А. Шлепянов, молодой прозаик В. Аниканов и критик М. Кваснецкая, а также внештатные — кинодраматург Е. Габрилович, режиссеры и сценаристы А. Михалков-Кончаловский и Б. Метальников, прочитали и обсудили 134 заявки и либретто. В результате было подписано 18 договоров.

Так, например, В. Трунин предлагает заявку на сценарий под условным названием «Високосный год». В центре его — борьба за урожай в засушливый 1972 год. Герой—человек, обладающий широкими полномочиями, это руководитель, о котором Л. И. Брежнев сказал: «Они должны в полной мере обладать чувством нового, проявлять инициативу, своевременно использовать все возможности, открываемые научно-техническим прогрессом. Большевистская непримиримость к недостаткам, к любому равнодушию в работе и глубокая партийная ответственность...»

В. Черных пишет для нас сценарий «Великолепная семерка — 1974 год», посвященный актуальнейшим вопросам научно-технической революции, смене поколений. От Е. Григорьева мы ждем сценарий к 30-летию со дня нашей победы в Великой Отечественной войне. Сценарий охватит период с начала войны до конца октября 1941 года. История простая — сравнительно небольшая воинская часть от самой границы прорывается к своим. В этом вроде бы камерном сюжете должен отразиться народ-герой, его патриотизм, мужество, высокое гражданское сознание, воля к сопротивлению и к победе.

А. Михалков-Кончаловский работает над сценарием «Красные всходы». Герой — Александр Драгович, югославский патриот, герой гражданской войны, враг мирового капитала. Задача автора проследить трагический и вместе с тем оптимистический процесс воспитания в борце-интернационалисте подлинного марксистско-ленинского опыта, который он приобрел в революционной России.

Сценаристы В. Дунский и Ю. Фрид расскажут о жизни Александра Радищева. В сценарии оживут фрагменты «Путешествия из Петербурга в Москву». Судьба писателя столкнется и переплетется с печальными и гордыми судьбами крестьян, с судьбой России...

Нашими авторами стали также Г. Шпаликов, А. Спешнев, писатель-фантаст А. Стругацкий, молодые, но уже зарекомендовавшие себя кинодраматурги А. Лапшин, Р. Тюрин и другие. Почти на все сценарии поступили запросы со студий. Например, сценарий В. Трунина «Високосный год» заинтересовал режиссера «Мосфильма» Н. Губенко. Первый наш договорный сценарий — комедию молодого кинодраматурга А. Бородянского «Про Борщова, слесаря-сантехника ЖЭК-2» — студия продала Экспериментальному творческому объединению киностудии «Мосфильм», к работе над сценарием приступил Г. Данелия. А с молодым драматургом заключен новый договор — на комедийный сценарий «Третий семестр».

Сотрудничают с нами и сценаристы национальных республик: И. Драч, В. Говяда, Е. Оноприенко (Украина), А. Агабабов (Армения), Р. Габриадзе, А. Чичинадзе (Грузия) и другие.

Первый год существования Центральной сценарной студии Госкино СССР есть год организационный, год эксперимента. Будем надеяться, что новые формы работы себя оправдают.

О добром человеке

Нинель Ионовна Лосева... Никто ее так никогда не называл — ни в студенческие годы во ВГИКе, ни позже на «Центрнаучфильме». До конца своих дней она для всех оставалась Нелей, потому что ничто не старило ее — ни возраст, ни положение одного из ведущих сценаристов нашего научного кино. Это был верный товарищ, всегда готовый прийти на помощь каждому, кому что-то не удавалось в нашем нелегком искусстве. Доброта была самой сущностью ее характера. Помогала она людям так естественно и просто, что никому даже в голову не приходило благодарить ее за это.

Она поэтизировала научную мысль, восхищалась своими героями, глубоко любила их и хотела сделать эти чувства достоянием зрителей. Более тридцати сценариев написала она, и в каждом из них оживала ее вера в заразительность духовного подвига. Вот созданные ею в научном кино образы: ученые — Лобачевский, Штернберг, Тамм; поэты — Светлов, Маршак, Багрицкий, Коган, Кульчицкий; композиторы и музыканты — Бах, Хачатурян, Гнесины и их школа; художники — Фаворский, Кибрик, Верейский, Шмаринов, Тышлер, Маврина...

Хотя она не была специалистом в области точных наук, ее не отпугивала трудная, упорная работа над фильмами, посвященными самым сложным проблемам математики, физики, астрономии. Она умела переводить на язык экрана такие, казалось бы, неподдающиеся и недоступные легкому растолкованию проблемы, как пятый постулат Эвклида или термоядерные реакции.

Мы потеряли умного художника, в котором так удивительно сочетались талант искусного популяризатора и дар проникновения в сущность творчества. Неля Лосева могла еще много написать—она ушла от нас неожиданно, безвременно, полная неосуществленных замыслов.

М. Арлазоров, В. Архангельский, Ю. Варенцов, Д. Данин, Б. Добродеев, Б. Долин, С. Дробашенко, В. Злотов, А. Каплер, Н. Каспе, Е. Козырев, Б. Метальников, М. Нечаева, С. Райтбурт, В. Руссо, А. Сазонов, К. Славин, М. Таврог, М. Тихонов

Новые книги

Баскаков В. **Экран и время.** М., «Искусство», 1974, 232 с. с илл., 25000 экз., 1 р. 51 к.

Волков А. А. **Мультипликационный фильм.** М., «Знание», 1974, 40 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 2). 92280 экз., 13 к.

Гославская С. **Записки киноактрисы.** М., «Искусство», 1974, 199 с. с илл., 30000 экз., 99 к.

Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 9. М., «Искусство», 1974, 192 с. с илл., 10000 экз., 1 р. 47 к.

Караганов А. **Всеволод Пудовкин.** М., «Искусство», 1973, 232 с. с илл. (Жизнь в искусстве). 50000 экз., 1 р. 56 к.

Караганов А. В. **Современность фильма.** М., «Знание», 1973, 40 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 12). 70720 экз., 15 к.

Листов В. **История смотрит в объектив.** М., «Искусство», 1973, 223 с. с илл., 10000 экз., 1 р. 39 к.

Марк Донской. Сборник. М., «Искусство», 1973, 270 с. с илл. (Мастера советского кино). 50000 экз., 96 к.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Сборник статей. Вып. 4. М., «Искусство», 1974, 272 с., 30000 экз., 1 р. 29 к.

Рошаль Л. **Мир и игра.** М., «Искусство», 1973, 168 с. с илл., 10000 экз., 1 р. 21 к.

Рубанова И. **Конрад Вольф.** М., «Искусство», 1973, 184 с. с илл. (Мастера зарубежного киноискусства). 30000 экз., 69 к.

Тешабаев Д. **Пути и поиски.** Вопросы становления узбекской кинорежиссуры и кинодраматургии. Ташкент. Изд-во худ. лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1973, 196 с. с илл., 3000 экз., 94 к.

Шилова И. **Фильм и его музыка.** М., «Советский композитор», 1973, 230 с. с илл., 6370 экз., 51 к.

Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сборник. Сост.-ред. Р. Н. Юренев. М., «Искусство», 1973, 404 с. с илл., 30000 экз., 2 р. 2 к.

Юткевич С. **Шекспир и кино.** М., «Наука», 1973, 271 с. с илл., 20000 экз., 3 р.

Д. Писаревский

У истоков творческого содружества

Болгарские кинематографисты вспоминают о работе С. Д. Васильева в Болгарии

В истории братского содружества кинематографий стран социализма немало славных страниц вписано совместными усилиями советских и болгарских студий. Их плодотворное сотрудничество началось сразу же после победного Сентября 1944 года созданием Р. Григорьевым и болгарским режиссером З. Жандовым документального фильма «Болгария», работой в НРБ советских операторов и технических специалистов. Качественно новый этап в укреплении творческих контактов связан с деятельностью народного артиста СССР Сергея Дмитриевича Васильева.

Работе в Болгарии он отдал три года жизни. Взяв на себя труд советника, а по существу художественного руководителя молодой, делавшей первые шаги болгарской кинематографии, он проработал на Софийской киностудии с 1952 по 1954 год. Поставленный С. Д. Васильевым вместе с болгарскими кинематографистами фильм «Герои Шипки» был, пожалуй, первой нашей совместной постановкой, в которой помимо непосредственной цели создания фильма в таких широких масштабах были решены задачи подготовки национальных кадров.

О Васильеве в Болгарии вспоминают с большим уважением и любовью.

В течение нескольких поездок в эту страну я записывал воспоминания кинематографистов о нем. К счастью, в этой работе мне согласился помочь большой друг Сергея Дмитриевича, работавший его ближайшим помощником на Софийской студии — Слав Славов. Он не только поделился личными воспоминаниями, но и дополнительно провел ряд бесед со своими коллегами, знавшими С. Д. Васильева.

Собранные им записи помогли значительно расширить рамки настоящей публикации.

Деятельность С. Д. Васильева в Болгарии можно было бы осветить в форме статьи. Но своеобразие его участия, его влияния на людей, как и характер самого художника, решительно воспротивились традиционно описательному изложению. Вот почему я решил отдать предпочтение непосредственным, очень различным по характеру и эмоциональному накалу воспоминаниям людей, работавших с С. Д. Васильевым рука об руку.

«Я уезжаю работать в Болгарию»

Эта строка из частного письма Сергея Дмитриевича относится к 1951 году. Его решение о поездке на несколько лет было вызвано стечением ряда внешних для жизни художника событий и сугубо личных — биографических и творческих — обстоятельств.

Начнем с фактов объективных. О них вспоминает **Слав Славов:**

«23 февраля 1948 года я впервые приехал в Москву в составе рабочей группы при партийно-правительственной делегации (которая под руководством товарища Георгия Димитрова подписала 18 марта исторический договор о дружбе, сотрудничестве и взаимопомощи между СССР и НРБ).

Нашей задачей было: подготовить вместе с соответствующими советскими органами ту часть межгосударственного договора, которая определяла, какая техническая и творческая

помощь будет оказана Советской страной болгарской кинематографии.

Через наше посольство мы связались с Министерством кинематографии СССР. Руководитель болгарского кино С. Рашев пошел к министру, чтобы обсудить с ним вопросы технической помощи. Я — к замминистра по кадрам.

Обрисовав положение зарождающегося у нас кинодела, я сообщил ему, что в Народное собрание внесен проект закона о национализации и монополизации кинематографии в стране, который должен положить начало болгарскому национальному киноискусству, поставить его на путь ускоренного развития. Нам нужна была помощь кадрами: во ВГИКе на первом курсе учились девять наших студентов, мы попросили проверить, возможно ли для четверых из них — двух сценаристов и двух режиссеров — пройти сокращенный курс. Например, трехгодичный вместо пятилетнего — при обучении по индивидуальной программе. Мы остро нуждались в профессиональных кадрах, чтобы начать производство художественных фильмов. Люди эти прошли большую жизненную школу: Д. Даковский и Х. Ганев партизанили, А. Вагенштайн — подпольщик был приговорен к расстрелу, Б. Шаралиев — полковник.

У нашей кинематографии как искусства не было прошлого. Мы начинали заново. Нам нужна была творческая помощь опытного мастера. Мы просили послать в Болгарию в качестве художественного руководителя на два-три года одного из крупных советских режиссеров.

Мы предлагали также договориться об одной-двух совместных постановках. Мы полагали, что наиболее благодарной и интересной для обеих сторон темой могла бы стать освободительная война 1877—1878 годов.

Когда через неделю Большаков принял Рашева и меня, в его кабинете было много людей. Нам сообщили, что все просьбы, касающиеся и технической и творческой помощи болгарской кинематографии, приняты во внимание и «надежно расставлены по параграфам соответствующих документов», что только вопрос о советском кинорежиссере, который будет помогать нам на первых порах, остается, так сказать, полуоткрытым. Тут Большаков добавил:

— Мы уже можем назвать режиссера, который приедет к вам. Это Сергей Дмитриевич Васильев. Но, к сожалению, он сейчас болен... придется вам подождать, пока он выздоровеет!

5 апреля, когда мы еще находились в Москве, в Софии был опубликован и вошел в силу закон о национализации и монополизации кинематографического дела в стране. Пятое апреля 1948 года фактически стало днем рождения нашей национальной кинематографии».

Почему выбор Министерства кинематографии пал на С. Д. Васильева? Об этом рассказал **И. Г. Большаков:**

— В конце Великой Отечественной войны братья Васильевы выдвинули перед руководством советской кинематографии идею создания большого исторического фильма на тему освобождения балканских славян от иноземного ига на материале событий войны 1877—1878 годов. Мы поддержали это предложение и в начале 1945 года дали им командировку в страны Балканского полуострова для сбора материалов к фильму. Поездка была успешной, был собран интересный материал. Однако из-за болезни и смерти Г. Н. Васильева замысел не был реализован. Смерть соавтора тяжело отразилась на С. Д. Васильеве. К тому же он и сам болел. Просьбы болгарских товарищей о посылке им советника, о совместной постановке фильма возвратила нас к мысли о предложении Васильевых.

Об этом замысле и командировке вспоминал и **С. Д. Васильев:** «Наша творческая командировка длилась свыше четырех месяцев. Мы посетили Румынию, Югославию и Болгарию и собрали большой и ценный материал для будущего сценария фильма...

Это было мое первое знакомство с Болгарией, болгарским народом, его историческим прошлым, его культурой и искусством. Впечатления были настолько сильны, материалы настолько интересны, что мы вернулись на родину, окрыленные желанием немедленно же

С. Д. Васильев

приняться за работу над картиной» («Литературный фронт», София, 13 февраля 1955 г.).

Интерес С. Д. Васильева к Болгарии питался еще и своими, сугубо личными причинами. Приведем строки из его воспоминаний:

«Передо мною лежит письмо. На пожелтевшем от времени листке бумаги в верхнем углу — надпись выцветшими чернилами: «г. Тырнов. На Болгарской земле в Турции. 9 июля 1877 года Полевой Штаб Русской Действующей Армии».

Это одно из писем моего отца к моей матери, в то время еще его невесте. Отец мой провел всю кампанию 1877—1878 годов под начальством генерала М. Д. Скобелева. Он прошел весь боевой путь освободительной русской армии от Свищовской переправы через Дунай до памятного по заключенному миру маленького городка Сан-Стефано.

С раннего детства мое воображение было захвачено рассказами и воспоминаниями о различных эпизодах этой героической эпопеи, о тяжкой, длительной, стоившей жизней десятков тысяч русских воинов осаде Плевны, о беспримерной, самоотверженной защите «Орлиного гнезда» Шипки русскими солдатами и болгарскими ополченцами, своею кровью спаявшими навсегда нерушимый союз двух братских народов, о невыносимых страданиях болгарского народа под жестоким игом османов, о славной героической и неравной борьбе болгарских патриотов за свободу и независимость своего Отечества, о навсегда оставшихся в памяти русских воинов бесконечно волнующих, восторженных встречах русской армии освобожденным от пятивекового рабства болгарским населением» («Работническо дело», София, февраль 1956 г.). Была еще одна причина — кинематографическая. В архиве С. Д. Васильева я натолкнулся на копии протоколов цензурного комитета монархофашистской Болгарии, пытавшегося в 1937 году запретить выпуск «Чапаева» на экраны. Материалы болгарской печати свидетельствуют о том, что на защиту фильма Васильевых поднялась вся прогрессивная общественность страны. Вот, например, строки из открытого письма поэта-революционера Николы Вапцарова: «Пусть весь мир увидит насколько велики творческие силы советских людей искусства, хватит шипеть, что советское искусство — это только пропаганда, лишенная художественных достоинств. Хотите — не хотите, господа фашисты, а советское кино пробивает себе путь и приобретает мировую славу».

«Чапаев», хотя и в урезанном виде, но пробился на экраны Болгарии.

При первом посещении Болгарии Сергею Васильеву рассказали, что во время демонстрации «Чапаева» в кинотеатрах вывешивали плакаты «аплодисменты воспрещаются». Но несмотря на обилие полицейских ищеек, в залах гремели рукоплескания.

Могли ли эти факты не тронуть душу советского художника?

Вот почему всей душой, всем сердцем стремился он к новой — на этот раз авторской встрече со зрителями Болгарии.

«В середине 1951 года, — вспоминает С. Д. Васильев, — я получил просьбу руководства советской кинематографии помочь писателю Аркадию Первенцеву в создании сценария на тему освобождения Болгарии от турецкого ига. При этом осуществление постановки фильма по этому сценарию руководство предлагало мне взять на себя. Я с радостью принял это предложение. В течение двух месяцев я работал совместно с Аркадием Первенцевым над планом будущего сценария, передав в его распоряжение все собранные в 1945 году материалы.

В начале 1952 года, по просьбе руководства болгарской кинематографии, Советское правительство направило меня в Народную Республику Болгарию для оказания творческой помощи становлению молодой болгарской художественной кинематографии. Примерно в это же время была достигнута принципиальная договоренность о совместной реализации картины по окончании работы Аркадия Первенцева над сценарием.

Весь 1952 год я провел в Болгарии, участвуя в работе по созданию кинокартин, находившихся в производстве на Софийской студии художественных фильмов» («Литературный фронт», 13 февраля 1955 г.)

Первые шаги

Передадим слово **Славу Славову:**

«Сергей Дмитриевич* приехал в Софию весной 1952 года с женой — Г. В. Водяницкой и двухлетней дочуркой Танечкой.

Мы поместили его в двухэтажном особняке, в тихом, утонувшем в зелени квартале у подножия Витоши. За все годы, которые С. Д. провел в Болгарии, он ни разу ничего не попросил для себя.

Однако к делу.

За годы, прошедшие с нашего первого посещения Москвы, мы своими силами сняли три полнометражных игровых фильма: «Калин-орел» — о судьбе героя апрельского восстания, «Утро над Родиной» — о движении молодежных бригад и известный советским зрителям фильм «Тревога». Эта экранизация пьесы Орлина Василова, поставленная З. Жандовым по сценарию А. Вагенштайна, получила зрительское признание и была удостоена приза «Борьбы за свободу» на международном кинофестивале в Карловых Варах.

Когда наконец-то С. Д. приехал, у нас «на повестке дня» было четыре новых фильма: режиссер Дако Даковский только что начал снимать «Под игом» по роману Ивана Вазова, Борислав Шаралиев готовил «Песнь о человеке» — фильм о нашем поэте Н. Вапцарове, по сценарию Христо Ганева, Захарий Жандов снимал «Герои сентября» по сценарию Анжела Вагенштайна (как видите, то, о чем мы договорились в Министерстве кинематографии СССР, осуществилось на деле: четверо наших вгиковцев прошли пятилетний курс за три года и сейчас защищали право на диплом!), А. Маринович и И. Сырчаджиев делали пробы для фильма «Наша земля».

Я начал вести дневник, записывать встречи и беседы С. Д. с творческими работниками. Вот почти дословная запись того, что он сказал Даковскому после того, как прочел сценарий и посмотрел отснятый по фильму «Под игом» материал:

«Над драматургией вы должны еще поработать, чтобы сосредоточить внимание на главных образах. В центре — Огнянов, и все должно работать на него! Как человек, как организатор, руководитель, командир он нуждается в сценах, в которых мог бы проявить себя в действии, раскрыть главные качества и целостность своего характера. Нужны настоящие сцены, открывающие его деятельность, его личную жизнь — отношения с Радой, с Боримечкой и пр.

Второй запоминающийся образ — Боримечка — обобщенный образ народа, его силы и сердца, активности и юмора, близости к природе и пр. [...]

Один из важнейших недостатков сценария —

* В дальнейшем будем называть Васильева инициалами: С. Д.

недопустимо большое количество действующих лиц, которых зритель просто не в состоянии запомнить. Основное внимание должно быть сосредоточено на пяти-шести образах, и их нужно представить как следует!

Я бы еще отметил как слабость — случайность мизансцены и мизанкадра. Актер у вас движется в кадре (тут С. Д. чертит в быстро нарисованном квадратике энергичные стрелки и эллипсы) просто так, ради движения. Вы можете рассчитывать на успех только в том случае, если вы осмыслите мизансцену, если то, что вы строите в кадре, вытечет из самой сути действия, если мизанкадр выстроится смыслово, так, чтобы вернее и острее раскрыть суть происходящего. Например, во время гибели Петра Овчарова вся мизансцена должна исходить из того, что он в течение всего времени видит Огнянова. Между прочим, я считаю, что эта сцена ошибочна с точки зрения драматургии: недопустимо, чтобы главный герой был подан в ситуации, когда боевой товарищ, любимый друг, гибнет на его глазах, а он ничего даже не пытается предпринять.

С сутью мизансцены связана и монтажная композиция — и с этим у вас пока слабо. Необходимо прежде всего подумать о зрителе: с точки зрения монтажа. Режиссер должен овладеть вниманием и сердцем зрителя, уметь вести его за собой. Нужно продумать, где на пути к кульминации ему нужно дать немного отдохнуть.

Обратите внимание на композицию кадра. У вас все общие планы похожи один на другой. Многие общие планы вы можете исключить — от этого фильм даже выиграет!

Оператор так ставит людей, чтоб они не закрывали друг друга, заполняет квадрат кадра и освещает их таким образом, чтоб на каждом лице были видны все черты. Из-за этого все плоско, все снято одинаково. Здесь, в кадре, не чувствуется ваше, режиссерское отношение к отрывку. Видимо, оператор не понимает своей операторской задачи, в то время, как отлично справляется с фотографической.

Задача оператора — не фотографировать, а выразительно раскрывать пластическими средствами вашу идею, ваш творческий замысел. В этом отношении будьте требовательны, будьте просто беспощадны!»

Такого же рода подробные критические и творческие разборы сопровождали встречи с другими режиссерами.

С. Д. был прав в своей критике. Откровенность его суждений не «сломала» режиссеров, не нарушила их творческого самочувствия. Режиссеры увидели за критикой Васильева доброжелательность и в меру своих сил и умения сделали то, что могли».

На съемочных площадках

Начав с подготовительной работы, Сергей Дмитриевич постепенно вошел и в работу на съемочных площадках. Вот, что вспоминает, например, актер **Мирослав Миндов:**

«Обычно он приходил к нам, присаживался в сторонке как случайный наблюдатель и терпеливо ждал момента, когда возникала необходимость поделиться мыслями с нами или же с режиссером Д. Даковским. Его человеческая теплота быстро и незаметно создавала атмосферу творческого разговора. Чувствовалось — это очень эмоциональный художник. Его внимательность к каждому из нас заставляла нас доверяться ему по-детски и полностью раскрывать перед ним все наши трудности, наши замыслы и поиски, удачи и промахи. А у него хватало времени на всех нас и каждому находилось что сказать.

Я видел, как преображался С. Д., когда начинал действовать как режиссер: в нем вспыхивал огненный темперамент. Он вел сцену с покоряющей уверенностью. С ним легко было работать, потому что он точно знал, что хочет, знал, сколько и как можно требовать.

Как-то во время съемок одной из сцен на очень ухабистой местности С. Д. упал с коня и сломал ногу. Мы с режиссером Даковским в ту же ночь пришли к нему. Никогда не забыть мне взгляда С. Д.: он жадно всматривался в нас, явно желая скорее узнать,

как прошла сцена, услышать мнение режиссера о ней. Он не разрешил нам говорить о его здоровье, не желал слушать сострадания и не хотел проявлений какого-либо особого внимания к нему. Позднее, с больной ногой он продолжал участвовать в труднейших съемках фильма на высоких холмах Копривштицы.

Его присутствие на съемках радовало всех участников, вселяло в нас уверенность».

Опыт С. Д. не раз помогал в решении сугубо практических вопросов. Приведем характерный в этом смысле случай, о котором вспоминает оператор **Васил Холиолчев:**

«Мы снимали в экспедиции в Берковицах «Герои сентября». На городской площади происходили очень важные события, и постановщику З. Жандову было необходимо найти оптимальные возможности изобразительного решения. Мы долго сомневались, как разместить на выбранной площади декорации колокольни, сделать пристройки к церкви и т. д.

Когда в Берковицы приехал Васильев, все решилось очень быстро. Он предложил неожиданное и чрезвычайно простое решение: посоветовал заказать художникам сдублировать фасад церкви. «Только не рисуйте ее на полотне,— говорил он,— а сделайте фасад из фанеры, на легкой деревянной конструкции, с вырезанным контуром. Тогда вы можете подставлять эту церковь в каком хотите эпизоде и вписывать ее где хотите в кадр при соответствующем освещении».

И как нам это помогло! Мы впоследствии отлично варьировали композиции, так как церковь можно было ставить именно там, где нужно. Интересно, что на художественном совете даже не смогли различить, где кадры, в которых фигурирует настоящая церковь, а где ее имитация».

С особой тщательностью Сергей Дмитриевич следил за воспитанием вгиковцев. Работал он с ними как чуткий педагог, всегда прислушивающийся к творческому самочувствию учеников.

Однако руководство художественным процессом — дело безмерно сложное. С. Д. был человеком творческим, увлекающимся. Об этом, вспоминая свою работу над фильмом «Песня о человеке», рассказал режиссер **Борислав Шаралиев:**

«В маленьком павильоне репетировался эпизод, где героиня читает стихотворение Вапцарова «Весна моя, белая моя весна...». Кое-чего мы уже достигли, и я собирался начать съемку, когда на площадку пришел С. Д. Здоровается, отказывается от предложенного стула, просит продолжать работу.

Я прорепетировал эпизод еще два раза... и тут С. Д. шепнул:

— А можно мне... с актерами?.. Немножко...

— Конечно! Пожалуйста!

И он начал. Понемногу увлекся — у меня было впечатление, что он буквально загорался от всякой новой идеи, касающейся мизансцены... Еще раз изменил мизансцену... предложил, чтобы актриса сделала несколько ритмических пауз... Эпизод на глазах разрастался, превращаясь в самостоятельную новеллу, где герои в своих мечтах о свободе на крыльях стихов уносятся вдаль.

Закончив репетицию, С. Д. подошел ко мне разгоряченный, оживленный...

— То, что мы нашли, уже вполне годится. Можно снимать!

Я поблагодарил его, сказал, что, вероятно, возможен и такой вариант, но он несоразмерен месту эпизода в фильме, а главное, этот эпизод я не так чувствую, это не увязывается с тем, что я делал до сих пор... и еще меньше с тем, что должно звучать после этого эпизода.

— Нет! Это вы напрасно!.. Боитесь? Тоже напрасно! Ну, давайте. Можете снимать!

— Снимать-то, конечно, я собирался. Но этого снимать не могу.

— Нет! Зря вы упрямитесь... Из-за честолюбия. Снимите! Увидите — эпизод будет звучать...

— Не обижайтесь, Сергей Дмитриевич, то, что вы сделали, очень интересно, но снимать это я не буду!

— Как прикажешь тебя понимать, Шара-

лиев?— вмешался Славов.— Снимай! Сними так... и сними по-своему — потом посмотрим...

Его прервали, меня звали к телефону. Это был начальник киноуправления Доброславский, видимо, кто-то успел ему уже позвонить. В своей обычной резкой манере он заявил:

Васильев тебе предложил — значит будешь снимать!

— Так как творческую ответственность за фильм несу я, то мне предоставлено право решать как снимать! На художественном совете...

— Хватит болтать! Будешь снимать?

— В таком виде? Нет!

— Шаралиев, можешь считать себя отстраненным от постановки. С сегодняшнего дня! И пеняй только на себя! Мальчишка!

Я нажал на рычаг, взял свою папку и поехал домой.

На третий день после случая в павильоне, когда я уже был уверен, что приказ обо мне подписан, звонит Славов и сообщает, что С. Д. хочет со мной поговорить.

Я поехал на студию. В кабинете Васильева и Славова шло совещание — обсуждали чей-то режиссерский сценарий с зарисовками, эскизами декораций и костюмов... Я прождал около часа, наконец, все, включая Славова, вышли. Значит, Васильев — один. Я постучался и вошел. Он поздоровался, указал мне на кресло и зашагал по комнате...

— Вы на меня, вероятно, обиделись. Будем говорить откровенно. Видите ли, Шаралиев, я сначала рассердился! Да, рассердился! А сейчас мне хотелось бы вам сказать...— он сел напротив меня.— То, что вы сделали... черт возьми, сделал бы и я на вашем месте. Вы возвращаете мне чудесные годы молодости!

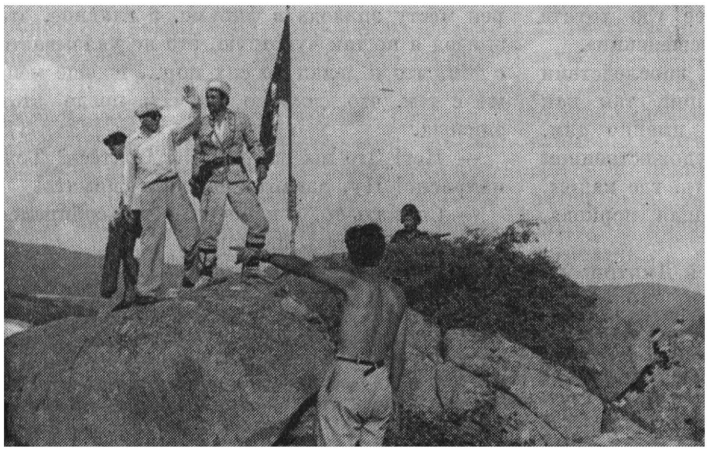
Но, видно, я постарел... и поступил неправильно! Снимайте только то, в чем вы убеждены! Я уже переговорил с Доброславским. Все останется между нами.

И сейчас я думаю: кто из крупных мастеров кинематографии, будучи на его месте, был бы способен так поступить? Это не был «жест» или «ход»! Это был поступок большого человека, который не простит себе принципиальной ошибки, если он ее заметил».

Студия — это ее люди

Деятельность С. Д. Васильева как советника не ограничивалась работой над сценариями и помощью постановщикам на съемочных площадках.

В поле его зрения была вся студия. Тот же **Борислав Шаралиев** вспоминает:



«Под игом». С. Д. Васильев репетирует с исполнителем главной роли М. Миндовым

«С первых же шагов на нашей студии С. Д. проявил заботу о том, чтобы поднять профессионализм нашей работы — на всех без исключения участках, во всех звеньях. У нас, приехавших из ВГИКа, производственный опыт был невелик. У работников так называемого среднего звена его было еще меньше. С приездом С. Д. началась серьезная работа по профессиональному обучению работников студии. Были созданы курсы по подготовке художников, гримеров и работников других кинематографических профессий. Васильев, всегда чутко относившийся к людям, уделял большое внимание работникам постановочных цехов, помогал им деловыми советами, опиравшимися на огромный кинематографический опыт. Производственники полюбили его так же, как творческие работники».

Большое значение в воспитании кадров студии сыграли лекции, которые С. Д. Васильев прочел для киноработников в местном Доме кино. Об этом вспоминает оператор **Атанас Тасев:**

«Для кинематографической молодежи эти лекции были радостным откровением, часами общения с ярким, талантливым человеком, умевшим живо и доходчиво рассказать о самых сложных проблемах художественного творчества, раскрыть идейные, эстетические основы социалистического реализма. Небольшой зал Дома кино на лекциях Васильева всегда был переполнен. Дело, начатое С. Д., было продолжено его коллегами, приехавшими на постановку фильма «Герои Шипки». Мне, в частности, в профессиональном отношении очень многое дали занятия главного оператора этого фильма М. Кириллова».

О встречах с Васильевым вспоминает режиссер **Рангел Вылчанов:**

«Молодежи вообще свойственна гиперболизация, а когда ожидаешь первой встречи с одним из создателей легендарного «Чапаева», воображение рисует облик чуть не былинного героя. Как сейчас, до мельчайших деталей, помню первую встречу. На площадку пришел высокий, оживленный человек, в белой каскетке, с тяжелой тростью. Ничего былинного: прост и естествен. Приветливо поздоровался за руку со всеми, кто там находился. Причем не формально и наспех, а внимательно глядя в глаза каждому, с кем знакомился. Вообще пристальный интерес к людям, талант общения были его отличительными чертами. Как замечательно он умел слушать! Сосредоточенно, с живой заинтересованностью во взоре.

В паузах, которые возникали, когда подыскивалось нужное русское слово, он нередко его подсказывал. Чувствовалось, что он думает вместе с собеседником. Обращала на себя внимание выразительность его рук с крупными кистями, длинными музыкальными пальцами. Весь его облик источал ощущение энергии, внутренней силы, страстного темперамента. Чувствовалось, что перед тобой незаурядный человек.

Он умел как-то особенно весомо и вместе с тем доходчиво, эмоционально доносить свои мысли. Они всегда были свежи, остры, часто неожиданны. Для нас многое было откровением. При этом ни малейшего оттенка поучения, никакой рисовки, ничего показного. Он не имел вкуса к самодемонстрации.

Он весь был на виду. Интерес к его личности, поведению, поступкам был огромен. Как и весь коллектив студии, мы заинтересованно следили за работой над «Героями Шипки». Рассказы очевидцев о том, как он работал, как вел себя на съемках, передавались из уст в уста. Кроме неоспоримых качеств — художественного мастерства, фантазии, вкуса, профессионального опыта,— большое притягательное значение имело человеческое обаяние Васильева. На меня огромное впечатление произвело то, как повел он себя в одной из острых жизненных ситуаций. На пути в Пловдив, в перевернувшейся машине погибли советский звукооператор Бабий с женой. Шофера сгоряча обвинили чуть ли не в злом умысле. Васильев, тщательно разобравшись в обстоятельствах аварии, пошел к прокурору, в суд, чтобы защитить человека.

И здесь большой художник был неотделим от большого человека. Для многих молодых кинематографистов, как и для меня, он стал примером, путеводной звездой».

Режиссер **Захарий Жандов** касается более широкого круга вопросов:

«Мое знакомство с братьями Васильевыми состоялось раньше, в 1945 году, когда они (еще в военной форме) приезжали к нам собирать материал к будущему фильму. Еще тогда мы почувствовали, какие это интересные, творческие, легкие в общении люди. Когда С. Д. приехал к нам работать, я очень обрадовался, предвкушая настоящую квалифицированную помощь. Я в ней нуждался, так как в кино пришел из фотожурналистики, работал над документальными лентами, снял всего один художественный фильм, — опыта не хватало. А тут начиналась большая работа над картиной «Герои сентября». Приходилось частенько прибегать к совету и помощи С. Д.— и по сценарию, и по актерским пробам, и на съемках.

Но дело, конечно, не в частностях. Меня С. Д. научил многому, в особенности новому и незнакомому делу подготовки и постановки больших батальных сцен. Исходя из его опыта, мы стали работать по «штабному методу», когда все заранее расписано до деталей и каждому армейскому подразделению — от кавалерии до саперов — дан четкий, до секунды, план действий. А что касается самих съемок, то здесь его композиционное мастерство и чувство детали были буквально неоценимы.

Занимаясь отдельными картинами, он вместе с тем помогал решать ключевые для студии вопросы. Он дал схему ее организации: посоветовал, как построить работу художественного совета, сценарной редакции и других важнейших звеньев. Его стараниями изживалась кустарщина; в производственный цикл был введен так называемый подготовительный период. С его приездом мы узнали значение предварительных репетиций с актерами и т. д. Кстати сказать, многие новшества вводились не без усилий, скажем, против предложенного С. Д. репетиционного метода возражали сторонники актерских импровизаций на съемках. С. Д. приходилось выступать против самых различных проявлений художественного консерватизма, против чужестранных влияний и доморощенных заблуждений. Отсутствие собственных кинематографических традиций было почвой, на которой порой возникали самые неожиданные взгляды, пристрастия, моды. Одни, например, считали «ересью» крупный план и деталь, другие—широкофокусную оптику, третьи во внимании к средствам кинематографической выразительности были склонны усмотреть формализм. Нужен был авторитет и высота эстетических позиций Васильева, чтобы очистить наше кино от скороспелых сорняков. Он восстановил в гражданских правах и крупный план и деталь, обратил внимание кинематографистов на внутрикадровый монтаж, настойчиво добивался повышения уровня изобразительной культуры фильма. Он поднял ответственность и авторитет режиссера-постановщика. И в общем добился такой творческой атмосферы на студии, при которой люди талантливые и одаренные могли смелее и быстрее двигаться вперед».

«Герои Шипки»

Прежде чем обратиться к рассказу о работе над первой советско-болгарской постановкой, нужно сказать несколько слов о самом фильме. Тем более что он недостаточно известен нынешнему поколению зрителей, хотя это произведение, сыгравшее не только огромную роль в укреплении чувств братской дружбы между нашими народами, но и ставшее заметным явлением в развитии киноискусства.

«Герои Шипки» — широкое историческое полотно, воскресившее события русско-турецкой войны 1877—1878 годов, воспевшее подвиг русских освободительных армий и болгарского народного ополчения, совместная борьба которых избавила многострадальную Болгарию от пятивекового оттоманского ига. В жанре исторической хроники фильм воссоздал события войны, показал ее решающие сражения. Сделано это с таким художественным размахом, что страницы славной истории совместной борьбы двух народов обрели на экране звучание подлинно героического эпоса.

Художественным центром фильма стали

массовые народные сцены. В каждом из пяти разворачивающихся перед зрителями сражений — и в форсировании Дуная, и в переходах через горы, и особенно в обороне Шипки — поражает не только мастерство и разнообразие средств воссоздания грандиозных баталий, но и их пафос, их народный дух. Десятки эпизодических, часто безымянных персонажей создают живую, действенную среду.

Постановщик раскрывает в эпизодах боев накал человеческих чувств и эмоций. Картина радует многими актерскими удачами, мастерством работы оператора (М. Кириллов), художников (М. Богданов, Г. Мясников, Г. Попов).

Постановщик, как бы предвосхищая появление широкого экрана, выстраивал многоплановые композиции кадров, выделяя первый план для действия основных актеров, создавая выразительный динамический фон на всей огромной глубине кадра. Все это было настолько ново и интересно, что С. Васильев был удостоен приза за лучшую режиссуру на международном Каннском фестивале 1955 года.

«Герои Шипки» для зрителей стали событием большого культурного масштаба. Фильм прославлял героев освободительной войны, рассказывал о дружбе наших народов.

Поставленный совместно киностудией «Ленфильм» и Софийской студией, фильм был запрограммирован как часть, причем важнейшая часть, помощи советских кинематографистов болгарским друзьям. Речь шла не только о постановочных средствах и технике. Это был фильм-школа, где съемочная группа, насчитывавшая около ста человек, укомплектовывалась так, чтобы на всех ступенях производственной лестницы рядом стояли советский и болгарский работники. Оператор **Атанас Тасев** рассказывает об этом: «Сейчас даже трудно вспомнить, кто из болгарских кинематографистов, начавших работу в те годы, не прошел школу «Героев Шипки». Титры фильма не дают представления об этом: в них указаны имена лишь основных участников съемочной группы, но ведь у них было множество болгарских помощников.

Работа была организована так, чтобы пользу получили не только непосредственные участники картины, чтобы «воздухом Шипки» могла подышать вся творческая молодежь студии. Все, кто был свободен от других постановок, прикреплялись на несколько месяцев к группе «Шипки» для стажировки. В общем постановка стала своеобразным киноуниверситетом и кинопрактикумом по всем специальностям».

В марте 1953 года в Софию приехала советская часть постановочного коллектива, и начался подготовительный период. Из СССР прибывали вагоны с аппаратурой, техникой, костюмами, реквизитом, пиротехникой. На местных предприятиях изготовлялись болгарские исторические костюмы, униформа турецкой армии, оружие и т. п. В разных частях страны создавались съемочные базы, строились натурные декорации.

Возглавляя сложный, многоотраслевой организм съемочной группы, С. Д. определял места натурных съемок, подбирал исполнителей на многочисленные роли, вел репетиционную подготовку и разрабатывал режиссерский сценарий. Здесь болгарские коллеги смогли увидеть и оценить, каков он в деле: на капитанском мостике огромного, отправляющегося в путь кинематографического корабля.

Немало трудностей возникло в связи с тем, что сценарий во многом пришлось выправлять «на ходу». Не вдаваясь в сравнительный анализ литературного варианта, режиссерского сценария и фильма, приведем лишь заметки С. Д. о творческих задачах, которые ему пришлось решать в связи с этим:

«...Литературный сценарий, написанный в свойственной Аркадию Первенцеву авторской манере, обладал значительными трудностями для постановки. Ослабленные фабульно-сюжетные нити, описательно-иллюстративный подход к изложению событий, эскизный характер обрисовки персонажей требовали тщательной творческой обработки и уточнений в режиссерском сценарии. Необходимо было найти изобразительный язык и стилевое решение фильма, которое бы соответствовало эпическому размаху и поэтически-приподнятому тону авторского изложения. Многочис-

ленные массово-батальные сцены требовали переведения сухой математики военно-тактического решения, во избежание однообразия, в эмоционально-образную форму остро решенной драматической коллизии каждого эпизода. Необходимо было избежать опасности безликости масс. Этого можно было избежать, заостряя отдельные индивидуальные образы, проявление типичных характеров, которые раскрывают зрителям настоящие чувства и мысли, движущие массами в их поступках и действиях, и таким образом создать коллективный образ народа.

Задаче выявления актерских образов мы подчинили все прочие элементы киновыразительности: создание общей изобразительной атмосферы, принципы живописно-композиционных решений кадра, монтажно-ритмическую структуру эпизодов, подбор звуковой и музыкальной среды и т. п.

Естественно, что вся эта сложная работа часто приводила к необходимости решительного вмешательства в драматическую ткань литературного сценария, внесения корректив в конструкцию вещи, необходимых изменений в решениях отдельных эпизодов и образов» («Творческие пути к «Героям Шипки». — «Литературный фронт», София, 13 февраля 1955 г.).

Однако перейдем к съемкам фильма. Здесь, по необходимости, повествование разольется на множество ручейков, ибо наши собеседники не ставили перед собой задачу дать обобщенную картину постановочной работы. Каждый рассказывал о запомнившихся ему случаях, о творческих и этических уроках, почерпнутых из общения с Васильевым.

Чувство локтя

Болгарские друзья вспоминают умение С. Д. работать с людьми, то, как вдумчиво он подходил к формированию съемочной группы, сплачивал ее примером своего отношения к делу. Большую чуткость проявлял С. Д. к работе болгарских участников постановки, высоко ценил их помощь, радовался каждому проявлению творческой инициативы, удачно найденному решению. Он нередко ставил в пример работу второго режиссера Янко Янкова, ассистентов Якима Якимова, Виолеты Лазаревой, военного консультанта фильма Бориса Чолпанова, ставшего его правой рукой в организации военных сцен, работу ряда других участников съемочной группы. Поднять такую грандиозную и сложную постановку без прочной опоры на коллектив, без «чувства локтя» было бы невозможно. Многие вспоминают, как С. Д. был требователен и вместе с тем душевно щедр и внимателен к людям.

«...Я расскажу только то, что сильно врезалось в память, что встает у меня перед глазами, — пишет **Пепа Мисаркова**, художник по костюмам, — это три-четыре коротких эпизода.

При первом знакомстве мне показалось, что поначалу С. Д. смотрел на меня как-то недоверчиво... Видимо, был озабочен появлением такого «микропомощника». С моими 154 сантиметрами роста я чувствовала его взгляд буквально «сверху»... Потом он пригласил меня сесть на скамейку, и начался длинный разговор, в котором ощущалось желание помочь мне советом.

Он расспрашивал, что я знаю об эпопее на Шипке. Я рассказала все, что знала. Слушал он внимательно, радуясь, что я говорю по-русски. Потом он буквально подверг меня допросу: кто из генералов участвовал в войне, какие существовали русские военные чины, их форма, русские ордена.

С. Д. изучил освободительную войну 1877—1878 годов с такими подробностями, что подобное знание делало честь даже историку. И все, что он знал, он передавал своим сотрудникам. Отдавал свои знания с желанием помочь людям, облегчить их труд.

Велика ли моя роль в картине? Но на знакомство и первую беседу с новым сотрудником он потратил три часа и после такого знакомства работать стало легко.

Вспоминается и такой эпизод: мы снимали «Варшавский вокзал». Великий князь Николай, которого снимали крупным планом, должен был быть со всеми орденами. В спешке,

«Под игом». Рабочий момент. У камеры С. Д. Васильев

облачая его, приkололи вместо настоящего ордена Святого Георгия бутафорский. С. Д. сразу же заметил ошибку, которую даже я не увидела — бутафорские ордена почти не отличались от настоящих.

В другой раз он остановил большую массовку, заметив, что один из солдат одет не по форме. Удивительно зоркий и острый был у него глаз.

И еще случай.

Как-то на съемках «Плевенских боев» в холодный, утомительный день солдаты покинули уже съемочную площадку, а мы, группа, еще оставались на ней. Я собирала в коробку ордена, медали, погоны. Ко мне подошел С. Д. с несколькими советскими друзьями. Подошел и спрашивает: «Какой орден из этих самый высокий?» Я показала ему орден «Белый орел». «Верно! — и, обернувшись к своим товарищам, добавил: — А что? Наградим ее, заслужила?» Затем с шутливо-торжественной речью вручил мне орден.

Двадцать лет прошло. Но орден я храню и сейчас. Эта бутафорская награда имеет для меня большую человеческую ценность. Это память о большом режиссере и сердечном человеке».

«Сергей Васильев, — пишет актриса **Жени Божинова**, — был личностью. Личностью, которая отличалась двумя главными качествами: скромностью в жизни и смелостью в искусстве. Никогда не изгладится в памяти такой случай.

Январь. Под Новым Ханом мы снимали один из наиболее трудных эпизодов «Героев Шипки» — бой у Плевена. Почва — голый грунт, холод жжет нестерпимо! Пока подготавливали местность для съемок, актерский автобус наполнился людьми — это было единственное место, где человек мог как-то защититься от холода. Я сидела у окна, завернувшись в два одеяла, дула на руки, топала ногами и проклинала весь мир...

В окне показался С. Д. Он что-то нес в руках. Я подумала, что он направляется к легковой машине, чтобы укрыться там. Но он прошел мимо, подошел к группе рабочих, что-то доделывавших на площадке. Он развернул и подал им бутылку коньяку — погреться и стал вместе с ними трудиться. Рабочие пытались убедить его укрыться в машине, но он продолжал работать.

Тогда я вылезла из автобуса и пошла к ним. Упрекнула его в том, что он не заботится о своем здоровье. Он сделал строгую физиономию и крикнул:

— Кто вам позволил выйти из автобуса? Сейчас же обратно! Мне нужны здоровые актеры.

— А нам нужен здоровый режиссер, и мы настаиваем, чтобы вы пошли к нам. Я — делегация!

Весь день Васильев был на площадке. Раскрасневшийся, веселый, энергичный. Время от времени он растирал виски снегом. Он выдержал! И мы выдержали!»

Бывало, конечно, что съемки отнюдь не напоминали идиллию. Об одном из таких случаев вспоминает **Слав Славов:**

«Во время съемок обороны «Орлиного гнезда» С. Д. неожиданно заявил: «Нет! Такое я снимать не буду! Наш зритель этого не примет! Трупы бросать не будут!»

Речь шла о том эпизоде в сценарии, где ополченцы, отбивая несчетные атаки турок, израсходовав не только боеприпасы, но и камни, начинают бросать вниз в гущу турецких солдат мертвые тела.

Васильев горячился, уверяя, что это будет звучать натуралистически, а главное, может снизить в глазах зрителей героический образ защитников Шипки. Я тоже горячился, втолковывая ему, что этот подвиг вошел в сознание болгарского народа, благодаря популярнейшему стихотворению И. Вазова «Ополченцы Шипки» (его у нас знают, как у вас знают «Бородино»).

Мы выдвигали и другие обоснования, рассказывая, что у мусульман, которые на похоронах, как только тело опущено в могилу, вместе с хаджой панически убегают с кладбища, вид мертвеца, летящего на правоверных, способен вызвать ужас. Мы доказывали, что эпизод несет огромный эмоциональный заряд, что в нем драматическая кульминация всей сцены.

— Нет! Это снимать нельзя! Зритель такое не примет. — С. Д. побледнел, впервые дружелюбный взгляд его синих глаз стал холодным и жестким: на пути решения эпизода стало различие традиций национальных культур.

То, что нам, болгарам, казалось вполне приемлемым, С. Д. воспринимал совсем иначе. Он снял этот эпизод под большим коллективным нажимом, внутренне так и не согласившись с нами. И еще долгое время спустя температура, определявшая наши личные отношения, была значительно «ниже нуля».

«Совместная постановка, — продолжает затронутую тему **Янко Янков**, — порождает ряд трудных проблем. Будучи глубоко национальным, искусство ставит перед авторами барьеры, которые тем труднее преодолеть, чем выше задача. Это касается и содержания и формы.

У С. Д. были свои взгляды на наше возрождение, в частности — на Апрельское восстание. Но по мере изучения исторического материала, в процессе работы, от спора к спору, он, будучи чутким к правде художником, ощутил тайну мужества маленького народа, который, в течение 1300 лет находясь на перекрестке, которым были Балканы, сумел сохранить себя. Проникновение в глубь материала, в суть явлений сказалось на художественном решении ряда болгарских сцен.

С. Д. нашел ключ к душе народа, привыкшего столетиями стоически сносить удары, не отчаиваясь. Так эпизоды разгрома восстания, отступления у Старой Загоры и другие по сравнению с первоначальным замыслом претерпели значительные изменения.

Говоря о национальной специфике, я имею в виду не только особенность внутреннего склада народного характера, подробности национального быта, неповторимость атмосферы и жеста. Произведение было народным по ладу и гармонии, в цвето-свето-звуковом восприятии, в ритме, в структуре, во вкусе и традиции. И здесь, пожалуй, помощь болгарских сотрудников была особенно нужна С. Д., здесь открывался широкий простор для взаимопонимания, а подчас и горячих дискуссий. Вспоминаю, как некоторые в съемочной группе не восприняли музыку, написанную Филиппом Кутевым, назвав ее «музыкальным галопом». А ведь в ней был мотив, звуковой образ целой эпохи, призыв, пробуждавший множество ассоциаций, рождавший сильные эмоции у каждого болгарина. С. Д. в этом споре стал на сторону народной

музыки. Он уже прошел сложный путь эмоционального познания и мог наслаждаться художественными ценностями, созданными в иных традициях. Кстати, и композитор фильма Н. Крюков принял тему своего болгарского коллеги и умело вплел ее в музыку фильма. И здесь чутье подлинных художников возобладало над настороженностью к непривычному. И это привело нас к взаимопониманию, сближению национальных культур».

«Герои Шипки» дали блистательные примеры не только взаимной «приработки», преодоления исторически сложившихся различий художественных традиций, но и главным образом развития того общего, что роднит и объединяет наши культуры.

Вместе с актером

Существенную роль в достижении этого синтеза сыграл реалистический характер болгарской актерской школы. В фильме, где участвовала целая плеяда советских и болгарских актеров, родственность художественных традиций помогла создать целостный актерский ансамбль.

С. Д. Васильев писал, что встреча с такими мастерами болгарского театра, как К. Касимов, Г. Стоматов, Г. Громов, Б. Ганчев, А. Христов, А. Тимелков, С. Пейчев, Э. Тагаров, а также с представителями талантливой актерской молодежи принесла ему радость и творческое удовлетворение. В постановке «Героев Шипки» он был верен творческому кредо братьев Васильевых, сформулированному еще при создании «Чапаева»: «Наша ставка — на работу с актером. Вместе с актером, через актера мы хотим волновать зрительный зал».

Воспоминаниями об этой стороне работы поделились многие болгарские мастера. Они пишут о том, с каким постоянством и последовательностью С. Д. Васильев добивался реалистической простоты и лаконизма актерской манеры, яркой выразительности образов. Главным критерием для него была жизненная достоверность исполнения.

«С советскими актерами, — вспоминает **Стефан Пейчев**, — мы работали дружно, по-братски, заражаясь их неутомимостью и энтузиазмом, восхищаясь их сердечностью. Мы многим обязаны Сергею Васильеву. Он не только учил нас, актеров, но и учился сам, советовался с нами, интересовался нашими предложениями. Совместную работу с ним никогда не забыть».

В перерыве между съемками

Георгий Громов называет С. Д. Васильева «душой фильма». «Ему удавалось «оживить» любого исполнителя, получить от него тот максимум, на который он был способен. А с какой настойчивостью он добивался жизненной правды! Во всем — от актерского самочувствия до мельчайшей детали.

Я вспоминаю о первой встрече с С. Д. — она была как любовь с первого взгляда. До этого доводилось работать с множеством различных режиссеров. Но такого простого и непринужденного общения с актером я еще не встречал. Этот обычно разговорчивый и общительный человек во время репетиций и съемок был предельно лаконичен и до мелочей точен. Внимательно прислушиваясь к любому творческому предложению, отбирая самое разумное, он с исключительной последовательностью проводил в постановке единую, обусловленную общим замыслом линию. Он был не только большим режиссером, но и отличным педагогом».

Георгий Стоматов пишет: «Я всегда испытывал настоящее удовольствие, наблюдая за тем, как С. Д. работает с актерами. Полет творческой мысли сочетался у него с обостренным чувством человеческой ответственности, с тонкой деликатностью и с умением найти к каждому свой особый подход. Ему был присущ талант творческого общения. Даже обычный «проходной» разговор он умел превратить в творческий и сердечный. Человек, обладающий огромной художественной эрудицией и большим творческим опытом, он никому не навязывал своей воли. Не жалея времени, ни на минуту не теряя терпения, он помогал актеру вникнуть в существо роли. Для меня работа с ним была настоящим праздником».

Приведем два эпизода, характерных для работы С. Д. с актерами.

«У меня была возможность, — рассказывал **Слав Славов**, — наблюдать съемку трудного и напряженного эпизода — «Встреча».

...Башибузуки только что свирепствовали в этом болгарском селе — горят дома, облака дыма... Насильники уводят свою добычу...

Один турок привязал длинными веревками к своему седлу двух молодых болгарок: Йонку (Катю Чукову) и Бояну (Жени Божинову). Они бегут, влекомые натянутыми веревками, а камера на тележке отступает перед ними по 50—60-метровому рельсовому пути.

Внезапно в середине кадра появляется некто, останавливается, широко расставив ноги, властно поднимает руку:

— Не разрешаю! Запрещаю подвергать актрис такому риску!

Это директор картины с советской стороны— Иван Провоторов.

— Так ведь это еще по сценарию предусмотрено! Чего вы выдумали! Чего мешаете! Уходите из кадра, — кричит С. Д.

— Не раз-ре-ша-ю! — директор выговаривает это, глядя в землю, упрямо наклонив голову.— Или только под вашу — актеров и режиссера — ответственность!

— Ах, вот в чем дело! — Васильев подбежал к актрисам: — Вы согласны?

— Ну конечно! — вспыхивает Жени Божинова.

— Только надо немного очистить площадку от камней... — добавляет Катя Чукова. — Будьте уверены, Сергей Дмитриевич, мы сделаем этот кадр! Пусть и нас не лишают возможности проявить немного героизма!

— Мы даже готовы на самопожертвование!— и Жени поправила веревки на запястьях.

— Спасибо! Спасибо!.. По коням! Быстро! Начали!

И снова две девушки бегут за конем, привязанные за руки натянутой веревкой.

...Внезапный налет казачьего разъезда. Турок стреляет назад — за ним бешеным карьером несется казак — и жестоко погоняет своего коня, чтобы уйти от погони, волочит девушек по земле...

...Вот казак догоняет... Одним взмахом шашки перерубает веревку... Догоняет турка и расправляется с ним... Возвращается, соскакивает с коня к девушкам, встает на колени...

— Сначала!

Очень тяжелая сцена! В очень быстром темпе, со сложным по ритму движением камеры

по рельсам. И каждый раз что-то в этой композиции получается или не так, как надо, или не вовремя! А девушки уже просто истерзаны. У Васильева нет времени дать им отдых — огненные языки уж не лижут окна, а ползут по крышам! Еще немного и пожарище станет пепелищем!

С. Д. бросает тележку с камерой, подбегает, прихрамывая, и присаживается на корточки около артисток:

— Милые мои! Дорогие! Золотые! Не могу же я вас заменить куклами! Вы — личности! В кадре камера держит вас на ближнем плане. Прошу еще раз! У вас... одна цель — жизнь! Одно стремление — жизнь! Если повесите голову — смерть! Двумя руками держаться за узел — это значит двумя руками держаться за жизнь! Голова вверх — это значит: навстречу жизни! — И он ловко проверяет узлы, фанерные подкладки. — Все в порядке! В случае чего — отпускайте узел и все. Спасибо! Давай! — кричит он оператору М. Кириллову.

Еще два дубля — и глаза девушек смотрят изумленно.

— Русский, — беззвучно шевелятся губы Бояны.

— Живой русский! — в глазах Йонки блестят триста чертенят.

— Ой! Откуда ты взялась такая! — И Сашко Козырь не может оторвать своего взгляда от Йонки.

— Молодцы! —бежит к ним Сергей Дмитриевич, раскрыв объятия...

Эта сцена стала в фильме образным обобщением огромной эмоциональной силы».

А вот случай, рассказанный ассистентом **Милкой Сираковой:** «Обязанности вынуждали меня быть около камеры, и я могла видеть вблизи кое-что из работы С. Д. с актерами, с оператором. Ярче всего запомнилось такое: семь тысяч шестьсот человек «русских войск» выстроены, вдали — морской горизонт. На левом берегу — очертания Царьграда...

На переднем плане, на маленьком возвышении встал Скобелев (Евгений Самойлов). Он произносит речь, извиняется перед богатырями за то, что, дойдя победоносно до этих мест, до стен Царьграда, они, по высочайшему повелению, должны остановить наступление и вернуться обратно.

Камера «держала» Скобелева довольно близко, а за ним, в глубине кадра, все войска..

Репетировали долго и не получалось того, что хотел С. Д. Тогда он взял Самойлова под руку, отвел его немного в сторону от камеры и очень тепло заговорил с ним. Время от времени я слышала: «Женя... Женя, подумайте...» С изумлением я увидела что у Самойлова по лицу текут слезы... Он плакал. И даже всхлипывал... Обняв Самойлова за плечи, С. Д. медленно подвел его к месту на возвышении и крикнул оттуда, не оборачиваясь:

— Давай свет! Начали! — и подал знак Самойлову.

Скобелев начал свою речь:

— Братцы! Извините! Я перед вами виноват!

А слезы у него текут, и он их не останавливает. А в шести шагах от него вне кадра тоже плачет Сергей Дмитриевич! Крупными прозрачными слезами!..

Был снят единственный дубль. Он вошел в фильм. Второго такого случая за мою более чем двадцатилетнюю работу в кинематографии я не припомню. Сложнейший кадр — грандиозная массовка, комбинированная съемка (на двух мольбертах большие хрустальные стекла, на которых нарисован пейзаж Царьграда)... и всего один-единственный дубль!»

Поэт народных сцен

По единодушному мнению критики, достижением фильма стали блестяще поставленные баталии. **Яко Молхов**, выступивший по выходе фильма с обширным и аргументированным его разбором, посвятил массовкам «Героев Шипки» немало страниц. Он пишет об исторической точности, с которой в фильме воссозданы стратегия и тактика той войны. О разнообразии боевых эпизодов, о насыщенности их волнующими, придающими драматическое напряжение деталями. О том, что

«Герои Шипки». С. Д. Васильев репетирует с актером А. Алексеевым

«в натурных съемках боевых эпизодов достигнута такая изобразительная сила, такое высокое мастерство, что многие кадры представляют собой ожившие полотна в стиле верещагинской батальной живописи».

О непревзойденном мастерстве, с которым Васильев создавал батальные сцены, о Васильеве-баталисте, вспоминает второй режиссер **Янко Янков:** «Массовые сцены в фильме «Герои Шипки» представляют интерес не только для зрителей, но и для профессионалов.

Прежде всего был найден неповторимый художественный, смысловой и ритмический характер каждого боя. Это обязывало к оригинальности решения и точности в исполнении. Художники Богданов и Мясников рисовали в красках широкую панораму боя. Их картины имели не только свою особую художественную ценность, но и представляли точный проект будущей схватки. Сражение было изображено предельно точно, даже взрывы земли и разрыв гранат в воздухе проектировались пространственно, композиционно и в цвете с абсолютной точностью и в то же время сообразно возможностям пиротехников и взаимодействиям войск.

Смысл боя, его ритм, его место в целом, расположение общего столкновения и деталей отдельных схваток — все это предварительно обдумывалось и организовывалось. Судьба героев, участвовавших в бою, их место и поведение фиксировались точными мизансценами. Герои растворялись в бою или же выходили на передний план на общем глубинном фоне сражения в зависимости от задач, которые предстояло решить.

Вопросы стратегии и тактики, эволюции военных приемов, перехода от системы боя фаланг, крепостного боя к характерным военным приемам современного боя — все это предварительно определялось на «штабных» совещаниях и отрабатывалось с необходимой военной взыскательностью.

Нередко в кадре одновременно находилось по несколько тысяч «русских войск», «болгарских ополченцев», «турок». Принимавшие участие в съемках армейские части нужно было научить незнакомым им боевым порядкам и воинским маневрам. Это дополнялось задачами чисто художественными — создать живой коллективный портрет людей в бою, отразить чувства и мысли, рождающие героические поступки. Здесь приходилось опираться на многочисленных в болгарской армии участников художественной самодеятельности. Под руководством вторых режиссеров, ассистентов и участвующих в съемках про-

фессиональных артистов шло обучение всех участников массовки. Армейские физкультурники отрабатывали рукопашные схватки, преодоление рвов и горных круч, атаки со штурмовыми лестницами, штыковые бои, сабельные сечи. Каждый кадр требовал сложнейшей скрупулезной подготовки. Речь идет не только о размещении на огромных площадях воинских частей, организации их взаимодействия, проведении репетиций, но и о техническом обеспечении съемок средствами связи, пиротехническими взрывами и дымами, специальной подсветкой и т. д. и т. п. О масштабах этой работы могут дать представление несколько цифр: в сценах форсирования Дуная русской армией на сотнях лодок и плотов переправлялось свыше трех тысяч солдат, а на нескольких километрах берега действовали десятки артиллерийских батарей, около семи тысяч пехоты и кавалерии. Батальные сцены снимались со многих точек, часто панорамно. Но как бы ни была важна отработка всего этого, все-таки главным фактором воздействия на зрителя остается судьба человека и правильное понимание его места в истории. Успех массовых сцен, поставленных С. Д.— а он был их подлинным поэтом,— основан, по-моему, прежде всего на его глубокой любви к народу и к отдельному человеку».

Съемки, когда нередко по многу раз бойцам приходилось при адской жаре вновь и вновь бежать в стремительные атаки или при тридцатиградусном морозе втаскивать на руках тяжелые пушки по заснеженным кручам, требовали огромного упорства и выдержки.

Передадим слово военному консультанту фильма полковнику **Борису Чолпанову:**

«С первых дней работы солдаты полюбили советского режиссера. На них производило сильное впечатление то, что он не упускал случая поговорить с ними, попробовать солдатский суп, что он наравне с ними терпел непогоду — дождь, грязь, адскую жару, зверский холод, что даже после самого тяжелого рабочего дня он не отказывался от приглашения на устраиваемые ими встречи с советскими и болгарскими работниками кино, занятыми в фильме. Бойцы с увлечением слушали его, заражались его непринужденным юмором.

...Горячие августовские бои на Шипке. Нестерпимо обжигают нагретые солнцем скалы. Работа кипит с рассвета до полной темноты.

Атака. По крутым осыпям ползут турки. Вот они почти достигают вершины. У «Орлиного гнезда» их встречают камнями и палками «русские» и «ополченцы». Но нужно повторить — еще не добились нужного эффекта!

Новая репетиция. Снова атака. Снова ползут по осыпям... и их опять встречают... И так... целый день!

По лицам текут мутные ручейки пота. Устал, разгорячен и Сергей Васильев. В белой кепке, повернутой козырьком назад, он идет к солдатам:

— Трудно, товарищи. Да? Знаю! Но подумайте, насколько труднее тогда было нашим дедам — русским солдатам и болгарским ополченцам! А? В 77-м году! Вы согласитесь, что мы должны, должны достойно представить их подвиг в фильме, который сейчас снимаем...

Они соглашаются. Снова занимают исходное положение для атаки. Работа продолжается...

— Батальный фильм, — говорил мне С. Д.,— может «вынести» одну большую батальную сцену, ну, скажем, две! А мы должны дать пять! Этого требует историческая правда и пролитая кровь. Поэтому каждое сражение мы должны показать по-другому. Каждое! Необходимо создать портреты этих пяти битв! И тут на одного только Верещагина не обопрешься!

Я думаю, что в фильме это было достигнуто: каждое из пяти сражений имеет «свою физиономию».

... На обрывах Лозенского хребта мы снимали зимний переход войск генерала Скобелева через Балканы. Солдаты спускались сидя. Но они проделывали это осторожно, стремились за что-нибудь ухватиться, чтобы замедлить быстрый спуск в глубокий овраг.

Именно этим режиссер был недоволен. Несколько раз он пытался объяснить, показать, но результат оставался прежним.

Тогда он подошел к солдатам:

— Ну-ка, за мной! Как в детстве катались с горки. Давайте!

И скатился...

С криками, смехом и шутками солдаты спустились за ним. Получилась такая лавина людей, которую никто и ничто не могло остановить. (Этот кадр и вошел в фильм.)

А мы переглянулись. Этот человек перенес тяжелый инфаркт. Недавно, упав с коня, сломал ногу. И, чтобы увлечь людей — пошел первым!

С. Д. выучил болгарский язык. Он свободно читал «Работническо дело», журналы, книги... Но он никогда не передавал команды войсковым частям, не подходил к микрофону — это делал я. Только однажды прорвался его режиссерский темперамент и он просто вырвал у меня микрофон:

— Русские солдаты, болгары ополченцы! Я прошу вас: еще раз! Это необходимо! Чтобы заслужить право быть их достойными потомками — еще раз! Но я хочу, чтобы на этот раз вы выглядели такими бодрыми, как будто вы впервые идете в бой!

Это было вовремя. Переутомленные солдаты узнали его голос и, в самом деле ободренные, «бросились» в бой.

...У Нового Хана снимаем эпизод с захватом плевенских редутов. Сложный и трудный с постановочной точки зрения эпизод, где генерал Скобелев вопреки официальным догмам военной техники одним лишь творческим вдохновением увлекает за собой свое войско, занимает с поражающим противника порывом «Зеленые горы» и повисает над Плевеном «на плечах отступающего врага».

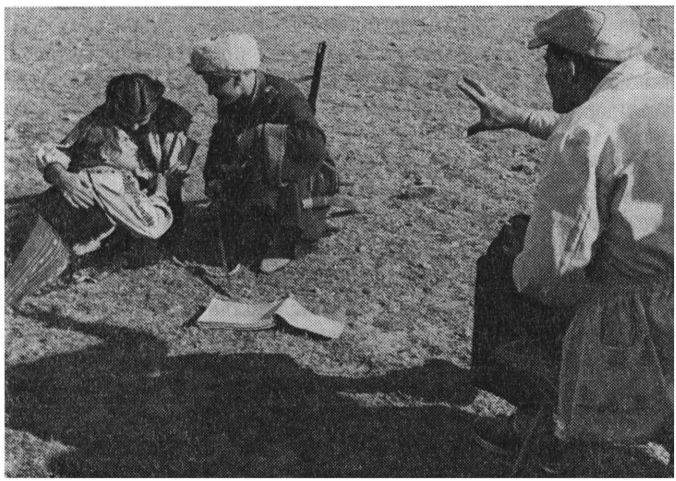
В общем маневр выполнен, но С. Д. кажется, что не хватает заразительности, порыва в движении, с которым Евгений Самойлов (Скобелев) перебрасывается через крепостной ров прямо на турецкие позиции. После каждой новой попытки он отводит Самойлова в сторону, говорит с ним и опять повторяет эпизод.

Третий раз, четвертый и все чего-то не хватает в этом броске. Чувствуется оглядка, осторожность актера.

Неожиданно С. Д. стал у края рва (четырехметрового в ширину и трехметрового в глубину) и сказал: «Крепко держите лестницу!»

Мы подчинились этому властному окрику, и С. Д., перелетев надо рвом на этом высоченном «маятнике», отбросил лестницу назад, не говоря ни слова.

Вспыхнув, краснота разлилась даже под огромными скобелевскими усами, Самойлов взобрался на лестницу и лихо перелетел



«Герои Шипки». Репетиция эпизода «Встреча». Бояна— Ж. Божинова, Йонка — К. Чукова, Сашко Козырь — Г. Юматов, С. Д. Васильев

надо рвом, как говорится, «без оглядки», с неистовством...

Когда я мысленно возвращаюсь к тому времени, у меня перед глазами всегда встает следующая картина.

...Мы снимали «Шейновское сражение». Было очень холодно, минус 30 градусов. Глубокий снег. От Лозенского хребта начинает дуть леденящий ветер. Тот, кто может где-нибудь укрыться — счастливец.

Я по радио объявил: «Конец съемочного дня! Войсковые части могут уходить!» Но все каре стоят. Выстроенные батальоны в русской, ополченской и турецкой формах даже не двинулись со своих мест. Такого еще не бывало!

Я пошел выяснить, что это означает... Раньше они едва ли не бегом бросались к транспортам!

Оказывается: так как на следующий день их должны сменить другие войсковые части, они хотят попрощаться с Васильевым.

Я догнал С. Д., он уже собрался уезжать, и передал ему просьбу солдат. Он вышел из машины, вернулся к солдатам и обратился к ним с теплыми словами благодарности: «То, что мы здесь сделали вместе, будет по-настоящему оценено только зрителями. Проследите за этой оценкой! Она настоящая!»

Не раз за эти дни в заснеженных горах раздавалось «Ура!». Но такого «ура!», каким проводили выстроенные рядами солдаты последние слова Васильева, тут еще не слыхали...»

Можно привести немало свидетельств болгарских коллег и о работе С. Д. Васильева над монтажом картины, ее озвучанием, и о первых встречах с болгарскими зрителями. Все они говорят о том, как в совместной работе крепли узы настоящей творческой дружбы.

Встреча С. Васильева с работниками молодой болгарской кинематографии была творчески плодотворна. Покидая страну, он писал:

«Прошло три года с того дня, когда я с волнением вступил на болгарскую землю.

В моем возрасте — три года очень большой срок. Время летит быстрее на склоне лет.

Я полюбил страну, так гостеприимно принявшую меня. Я полюбил ее братский народ. Вместе с ним я гордился замечательными успехами в строительстве новой социалистической Болгарии, восхищался трудовыми подвигами потомков героев Шипки.

Я покидаю Болгарию, оставив здесь частицу моей души, моего сердца» («Литературный фронт», София, 13 февраля 1955 г.).

В Болгарии С. Васильев приобрел многих настоящих друзей, друзей на всю жизнь. Они вспоминают и о последующих встречах с С. Д., о том, как совместно они отстаивали принципы социалистической кинематографии на международных встречах и фестивалях...

Живая традиция

Каков же итог, главный результат связанных с работой С. Д. Васильева первых шагов советско-болгарского киносотрудничества?

Приведем несколько резюме из наших бесед:

«Мастер искусства социалистического реализма вооружил нас высокими критериями — художественными, эстетическими, нравственными. Он научил любить кино настоящей требовательной любовью» (режиссер **Рангел Влчанов**).

«Авторитет мастера, масштаб человеческой личности, а главное, направление его усилий на поддержку всего искреннего, смелого, передового создавали здоровую атмосферу на студии и надолго определили творческое самочувствие ее работников» (режиссер **Захарий Жандов**).

«Без всяких морализаторских проповедей, силой примера, своей внутренней чистотой он неотразимо воздействовал на людей и как бы завещал нам «не прикасаться к киноискусству грязными руками» (художник и режиссер **Слав Славов**).

«В идейном и художественном плане один из создателей «Чапаева» способствовал становлению в нашем кино высоких принципов социалистического искусства» (оператор **Атанас Тасев**).

«Передавая богатый опыт советского кино, он был одним из звеньев, крепящих связь на-

ших культур. Его вклад и влияние долговременны. Мы их ощущаем и в сегодняшнем дне болгарского кино» (режиссер **Янко Янков**).

«В работе С. Васильева самым главным было то, что она еще больше укрепила нашу вековую, нерушимую болгаро-советскую дружбу» (артист **Светозар Пейчев**).

В документальном фильме, посвященном двадцатипятилетию болгарского кино, кадры о С. Д. Васильеве подписаны коротко и выразительно: «Незабываемый друг».

С. Юткевич

Разрушение мифов

> Ухватить и передать из внешнего или внутреннего мира можно только взаимоотношения — «структуры», как сказали бы физики... Ценность заключается не в одном из элементов, которые объединяешь или сравниваешь, а именно в специфическом характере связей, в особых внутренних взаимоотношениях, которые такая структура нам навязывает. Образ — это акт, который, хочешь не хочешь, связывает читателя. Читателя не трогают, а опутывают чарами.
>
> **Сент-Экзюпери**

«Я всегда считал глубоко буржуазным положение, которое предполагало, что можно отделить то, что называется «политикой», от других видов деятельности человека — его работы, семейной жизни или любви,— такие взгляды мне представляются худшим видом бегства от жизни и ответственности перед ней... Но «политика» вошла в моду — о ней стали болтать в салонах, а с другой стороны, классическое выражение: «я не занимаюсь политикой!» — ведь это открытый путь, ведущий к печам крематория будущих концлагерей. Политика — это часть жизни, политические истории могут также волновать, вызывать смех или слезы зрителей, согласно тем же законам повествования, как и любовные истории и приключения. Я так думаю».

Эти слова принадлежат режиссеру Марселю Офюльсу, сыну известного постановщика Макса Офюльса, автора многих фильмов, в том числе и прославленной «Лолы Монтес», которую он снял в 1955 году с участием французской «звезды» послевоенных лет Мартин Кароль и Питера Устинова.

Марсель, родившийся в 1927 году во Франкфурте-на-Майне, странствовал с отцом, учился в США, затем в Сорбонне и наконец натурализировался во Франции. Свободно владея тремя языками, он работал ассистентом с 1951 года у режиссеров Дювивье, Древиля, Хьюстона, Литвака, но наилучшую школу прошел, конечно, у отца, особенно во время съемок фильма «Лола Монтес».

Самостоятельно Офюльс начал работать на телевидении в ФРГ, где для станции в Баден-Бадене снял цикл передач — заметной из них стала инсценировка «Клавиго» по Гёте (в сотрудничестве с Фрицем Кортнером). Затем в ОРТФ (Управление радио и телевидения Франции) он специализировался на документальных сюжетах для цикличной передачи «ЗУММ», которую редактировали два известных журналиста Ален де Седуи и Андре Харрис. Вместе они задумали серию политических передач под ироническим названием «Мюнхен, или Сто лет мира». Но осуществить замысел не удалось.

После майских событий 1968 года и стачки в ОРТФ, в которой принимали активное участие режиссер и оба журналиста, их изгнали, а передачу «ЗУММ» закрыли. Офюльс в дальнейшем продолжал работать для телевидения ФРГ.

Но содружество Офюльса с Харрисом и Седуи продолжалось, финансовую поддержку их замыслам согласилось оказать швейцарское телевидение, а когда в пай вступила еще и гамбургская станция, авторы почувствовали, что фильм может стать реальностью.

Однако тема Мюнхена, очевидно, все же стесняла западногерманских владельцев фирмы, и группа решила переориентироваться

на материал оккупации и французского Сопротивления.

Офюльс рассказывает, что мысль об окончательной форме фильма родилась в беседе с бывшим видным партизаном Делиамом-Фуше. Он посоветовал в качестве основного объекта наблюдения выбрать провинциальный город Клермон-Ферран. Его особенностью являлось то, что расположен он вблизи Виши (как известно, являвшегося столицей коллаборационистского правительства), и «петэнизм» проявлялся в нем в наиболее «чистом» виде до ноября 1942 года, когда и эта так называемая «свободная зона» была оккупирована гитлеровской армией.

С другой стороны, провинция Овернь была одним из самых крупных центров Сопротивления. В Клермон-Ферране проходили политические процессы как во время оккупации, так и после нее. Словом, в этом провинциальном городе, как в капле воды, отражались явления, типичные для всей страны.

Но авторы фильма сделали и следующий шаг: они обратились к свидетелям на более высоком уровне, даже если некоторые из них и не находились лично именно в Клермон-Ферране. «Мы нашли в Германии многих бывших оккупантов — офицеров и солдат. Их представления о Франции той эпохи и об их «миссии», какими бы непривычными они нам ни казались, а может быть, именно из-за этой непривычности, также стали необходимыми для воссоздания образа «Франции черных лет»*.

Когда решение было принято, наступил период, который Марсель Офюльс характеризует так: «Это тридцать тысяч метров снятой 16-мм пленки, это просмотры в течение недель кино- и фотодокументов в архивах четырех стран, это тысячи километров странствий, сотни встреч, дюжины нескончаемых интервью... Это также улицы и кафе Клермон-Феррана, бары Лондона и Мюнхена, долгие беседы съемочной группы по вечерам в ресторанах отелей, дискуссии с людьми, являющимися как бы одновременно и свидетелями и актерами или, по крайней мере, сыновьями и наследниками той эпохи, которую они взялись описать... А затем месяцы в монтажной, где, разбирая и раскладывая материал, предоставляешь людям и идеям возможность постепенно находить свое место на пленке в промежутках между склейками, пока форма рассказа не обретет, наконец, необходимую непринужденность»*.

Так родился необычный документальный телевизионный фильм, длящийся четыре с половиной часа и окрещенный «Скорбь и сострадание». Заглавие было придумано не авторами ленты, а взято из высказывания одного из персонажей — аптекаря Марселя Вердье из Клермон-Феррана. Когда Офюльс в 1969 году снимал его в кругу семьи, дочь задала вопрос отцу: «Скажи, папа, для участия в Сопротивлении нужно было еще что-нибудь, кроме мужества?» Вердье ответил: «Конечно, храбрость прежде всего. Но во мне лично чаще всего боролись тогда два чувства — скорбь и сострадание».

Французское слово «pitié» переводится еще как «жалость», но здесь, мне кажется, Вердье использовал именно его второе значение — вряд ли настоящий патриот испытывал чувство жалости к большинству окружавших его персонажей.

Политическая острота фильма была настолько велика, что вокруг его выхода на широкий экран началась яростная борьба. Он был показан по швейцарскому и западногерманскому телевидению, вызвав огромное количество откликов, но естественно, что авторы хотели показать свое произведение также и в Париже. Однако Французское государственное управление радио и телевидения (ОРТФ) категорически его отвергло. Возникла бурная полемика в прессе.

Режиссер так формулировал причины саботажа фильма со стороны французского телевидения: «Почему ОРТФ отказалось показывать наш фильм? Очевидно, потому, что он приобрел репутацию «разрушителя мифов» — мифов, якобы столь необходимых для счастья

* «L'Avant-Scène du Cinéma», № 127—128, 1972, p. 11.

* «L'Avant-Scène du Cinéma», № 127—128, 1972, p. 11.

Генерал де Голль. Лондон. 1943 год (из английской кинохроники)

и покоя народа. В свое время и де Голль счел нужным отдать должное Сопротивлению, чтобы миллионы французов смогли забыть унижения тех лет, которые они провели в пассивности... Все серьезные исследования, рассказывающие об этом периоде нашей истории, признают, что активное сопротивление во время оккупации затронуло лишь небольшую часть французов. Об этом стали говорить и писать уже давно. Почему же не рассказать правду, адресуясь к широкой аудитории кино и телевидения?

Но французские политические руководители отказываются в течение ряда лет видеть и понимать, что интересы политического руководства нельзя смешивать, под угрозой весьма опасных последствий, с миссией журналиста, историка или кинематографиста»*.

Диагноз режиссера в целом поставлен правильно — ведь, как известно, французское телевидение находится полностью под контролем партий «правящего большинства», всеми способами стремящихся использовать его в своих политических целях.

Французская прогрессивная общественность ведет постоянную и напряженную борьбу за равноправное демократическое использование телевидения. Однако битву за фильм «Скорбь и сострадание» выиграть не удалось. Тогда продюсеры предприняли смелый обходной маневр — они уговорили владельца маленького кинотеатра на 200 мест в Латинском квартале взять их ленту.

На первый взгляд, было безумием прокатывать телевизионный документальный фильм, длящийся четыре с половиной часа, в надежде, что он соберет зрителей. Эффект оказался совершенно неожиданным: перед кинотеатром с утра устанавливались очереди, билеты заказывались за неделю вперед, пресса выступила с восторженными отзывами.

Немедленно обнаружились и ярые противники фильма, завязалась уже не только кинематографическая, но и чисто политическая полемика. Фильм стал «событием года», и коммерсанты, почуяв возможность доходов, перенесли эксплуатацию картины в один из фешенебельных кинотеатров на Елисейские поля.

Битва была выиграна*.

Но что же нового внес этот фильм по сравнению с уже известными нам лентами-интервью или монтажными фильмами? В чем причина его столь сенсационного успеха? Можно ли считать его новым этапом политического документального фильма? На все эти вопросы нет однозначного ответа. Конечно, главным по-

---

* «L'Avant-Scène du Cinéma», № 127—128, 1972, p. 11.

* Когда писались эти строки, фильм уже насчитывал двадцать месяцев непрерывной демонстрации в одном только Париже — для документальной картины это неслыханный результат.

водом для успеха явилась прежде всего его тематика. Авторы справедливо указывали на то, что французское кино в целом чрезвычайно слабо использовало тему Сопротивления, чем оно, кстати, и отличалось от итальянского неореализма.

Второй отличительной особенностью стал угол зрения авторов фильма — исторический материал они сумели сделать злободневным. Недаром все критики немедленно отметили это в своих статьях. Жерар Лени в «Телераме» от 24 августа 1971 года, например, писал: «Меня больше всего поразила захватывающая злободневность показанного «прошлого». Эта история, лишенная покровов легенды, является также и историей сегодняшнего дня. Персонажи сменились, но умонастроения остались, и камера напоминает нам о том, что некоторые решительно ничему не научились и ни от чего не отказались».

Как мы увидим дальше из разбора фильма, его политическая злободневность несомненна, но для того, чтобы она стала действенной, очевидно, нужна была и такая кинематографическая организация материала, которую критик Жан де Баронселли отметил в газете «Монд» от 21 апреля 1971 года: «Это настоящее кинематографическое произведение, впечатляющее своей композицией, драматическим развитием, ритмом и силой кадров».

А если вспомнить к тому же уже цитированное нами высказывание режиссера Офюльса, что политический фильм может и должен быть построен по тем же законам повествования, какие использует кинематографист в любом жанре для того, чтобы взволновать зрителя, то становится понятным пристальный интерес к структуре фильма.

Будучи противником описательного метода, я все же вынужден хотя бы частично познакомить читателя с содержанием, конструкцией и фактурой фильма.

Он делится на две части: первая носит название «Крах», вторая — «Выбор».

Только с французами, в основном, с обитателями Клермон-Феррана проведено двадцать шесть индивидуальных интервью. Кого тут только нет: государственные деятели Пьер Мендес-Франс и Жорж Бидо (оба были судимы вишистами в Клермон-Ферране), партизаны и «сочувствующие» им всех тенденций, вплоть до монархических, адвокаты, журналисты и писатели. Наконец, буржуа и обыватели, владельцы ресторанов, хозяева кинотеатров и отелей, аптекарь, торговец галантереей, даже парикмахерша — словом, продемонстрирован как бы социальный разрез чуть ли не всего французского общества.

Из Англии были привлечены следующие свидетели: бывший в то время военным министром сэр Антони Иден (поскольку, руководя военным министерством, он занимался и связью с агентами на континенте), генерал сэр Эдвард Спирс, бывший личный представитель Черчилля при французском генеральном штабе, и трое британских военнослужащих — летчик, разведчик и радист. Всех их мы видим на экране. Они свидетельствуют о прошедших событиях, давая им каждый свою оценку.

Наиболее интересную группу свидетелей составили немцы. Это прежде всего бывший капитан вермахта Хельмут Таузенд, возглавлявший оккупационный гарнизон в Клермон-Ферране. Он и Матеус Блейбингер, баварский каменщик — солдат оккупационных войск, а затем пленник партизан, были непосредственными участниками событий в Клермон-Ферране.

С более высоких позиций в эти же события вмешались генерал Вальтер Варлимон, прикомандированный к высшему военному командованию вермахта, доктор Эльмар Мишель, бывший генеральный советник по вопросам экономики при германском военном командовании во Франции, и Пауль Шмидт, бывший личный переводчик Гитлера.

Таким образом, одно только перечисление «действующих лиц» показывает, с каких многообразных ракурсов была освещена тема. Естественно, что интервью эти монтировались не подряд, а благодаря свободным монтажным ходам становились похожими на перекрестный допрос свидетелей в судебном заседании. Тем самым открывалась возможность для острых драматических столкновений и стерео-

скопической характеристики событий, не говоря уже о том, что каждый из «допрашиваемых» превращался в «портрет», обладающий индивидуальными свойствами, и становился попеременно свидетелем то обвинения, то защиты, а иногда и обвиняемым.

Журналисты-продюсеры, задумавшие передачу, казалось, могли бы свободно обойтись и без «режиссуры» в привычном ее понимании, но, видимо, желая выйти за пределы уже точно обозначившегося в телевидении жанра, они почувствовали необходимость в иной, более сложной организации материала.

И действительно, самой интересной для нас проблемой этого политического документального фильма является как раз сознательное привлечение к его построению режиссера, обладающего не только сноровкой в работе с «типажом», но и умеющего мыслить конструктивно-драматургически и владеющего всеми формами монтажа.

Обычно в такого рода фильмах авторы надеются на драматизм самих событий, особенно ярко прочитывающихся в хроникальных кадрах. Здесь они также привлекли обильный документальный материал, но Офюльс обработал его по-новому. Событийные съемки тех лет, использованные контрапунктно, то играют роль «вещественных доказательств», то характеристик, а иногда и лирических отступлений. Чтобы не быть голословными, проследим, например, развитие экспозиции фильма.

Он начинается неожиданно: на экране нарядная свадьба в Фаллингбостеле, маленьком городке ФРГ.

Цветущий май 1969 года, новобрачные входят в кирху, краткая церемония бракосочетания, и вот уже жених с невестой и все приглашенные на праздничном банкете в ресторане. Здесь срабатывает характерная деталь: на верхней полке вешалки большинство фуражек военного образца.

Веселое пиршество открывает отец невесты, бывший капитан вермахта — ныне бизнесмен (как гласит субтитр) Хельмут Таузенд (какое занятное совпадение: «таузенд» по-немецки «тысяча», поэтому он может рассматриваться и как «один из многих»). Капитан произносит традиционную поздравительную речь, из которой выясняется, что он женат уже тридцать лет и за все эти годы лишь один раз туча войны омрачила горизонт его счастливой брачной жизни, и поэтому сейчас он, естественно, желает молодым безоблачного счастья.

После этого мы сразу переносимся на снятый с птичьего полета общий план города Клермон-Феррана, расположенного, как гласит субтитр, в 387 км от Парижа и 59 км от Виши.

Аппарат снижается и останавливается на крупном плане дощечки с надписью, гласящей, что городской сквер в этом городе посвящен памяти молодежи Сопротивления.

И так же, как мы видели только что немца Таузенда в кругу своей семьи, так и здесь еще моложавый на вид француз Марсель Вердье, местный аптекарь, сидя в гостиной, рассказывает детям о начале войны. Он вспоминает, как на упрек своей соседки в том, что по причине многосемейности он не ушел на фронт, Вердье ответил тогда с горькой усмешкой: «Оказалось, в этом не было необходимости: вскоре фронт пришел ко мне». С разгромом французской армии война сама докатилась до Клермон-Феррана.

Тут первый раз вступает хроника тридцатилетней давности — Морис Шевалье, любимец французской публики, поет в 1939 году перед пехотинцами веселую песенку о том, что хотя французские офицеры и солдаты придерживаются различных политических убеждений, но все они прежде всего одна большая и непобедимая семья.

И как контраст этой идиллии «странной войны» на экране появляется название первой части фильма — «Крах».

...Из 1939 года мы переносимся в сегодняшний день: по сельской дороге, ведущей в Клермон-Ферран, шагают два брата фермера.

Они рассказывают режиссеру, находящемуся за кадром и поэтому невидимому для зрителей (во всем фильме авторы избегают показывать на экране задающего вопросы), о событиях тех лет, вспоминают,

как немцы заподозрили их в помощи партизанам и в конце концов отправили в Бухенвальд.

Затем на экране появляется организатор движения Сопротивления в Оверни — Эмиль Куладон, более известный в ту эпоху под псевдонимом полковника Гаспара. На вопрос, почему он ушел в маки, отвечает полушутливо, что однажды, зайдя в ресторан, где за столом сидели четыре немецких солдата, он заказал традиционный бифштекс, но хозяин ответил, что мяса уже больше нет, последние четыре порции слопали непрошеные «гости». Куладон добавляет: «А ведь быки-то были наши, из Оверни... Затем нам запретили выходить на улицу по вечерам, и я понял, что мы не можем жить под нацистским режимом и за свободу надо драться».

Как достойный ответ на печально знаменитую формулу писателя Жана Жионо (о которой Куладон, конечно, в то время и не слыхал) о том, что «лучше жить на коленях, чем умереть стоя», в фильме звучит уже серьезная реплика будущего полковника Гаспара: «Нет, уж лучше погибнуть, чем превратиться в раба. Вот почему я и примкнул к Сопротивлению».

И снова возврат к фермеру, вспоминающему, как он был мобилизован, но не понимал, почему надо убивать таких же крестьян, как и он, сидящих в окопах напротив и пока что не причинивших ему зла. Здесь на его словах вторично возникает французская хроника 1939 года, рисующая обстановку первого полугодия затишья на фронтах.

На экране появляется Мендес-Франс, ушедший в ту пору на войну в чине лейтенанта авиации. В ироническом комментарии он вспоминает, как буржуазные дамы, соболезновавшие «бедным солдатикам», скучающим в унылых бетонных укреплениях линии Мажино, вытягивали из своих мужей и любовников чеки на крупные суммы для разведения роз на передовых позициях, дабы этим зрелищем украсить жизнь своих защитников...

И сразу резкий трагический аккорд: вторжение вермахта на французскую землю 10 мая 1940 года. Это уже всем памятная немецкая хроника, живописующая победное шествие фашистских танков и самолетов...

А в 1969 году капитан Таузенд на свадебном банкете, попыхивая сигарой и смакуя французское шампанское, напоминает гостям, что польская кампания длилась всего 15 дней, и они в армии были уверены, что французская закончится так же быстро — ведь немецкие солдаты соскучились по своим семьям.

На его неторопливый и самодовольный рассказ ложатся кадры геббельсовской хроники: разгром французской армии, бегство гражданского населения по дорогам и «подвиги» фашистских асов, бомбящих жертвы этого трагического исхода...

Экран 1969 года — во Франции крестьянин Алекс взволнованно рассказывает об этих же событиях с точки зрения рядового французского солдата, потрясенного неожиданным разгромом...

И вновь те же события, но уже в изложении немецкого генерала Варлимона. Уютно устроившись в кабинете, украшенном массивными подсвечниками из кованного железа, он снисходительно признает, в этой несколько «вагнерианской» обстановке, что хотя германский генштаб не надеялся на столь быстрый исход кампании, Гитлер оказался прав в своих прогнозах, когда предсказывал скорую победу по причине психологического и морального развала Франции уже в предвоенные годы.

На этот текст ложатся кадры немецкой хроники — к офицерам вермахта, склонившимся над картой, подводят первых французских военнопленных с поднятыми вверх руками. Среди них немецкие операторы выбирают марокканцев, сенегальцев, алжирцев, и закадровый голос гитлеровского диктора той эпохи провозглашает: «Вот они, защитники великой нации! Какой позор для белой расы!»

А когда несколько черных солдат во французской форме начинают в лагере для военнопленных приплясывать, диктор торжествующе добавляет: «Чемберлен сказал, что англичане и их союзники спасают цивилизацию от средневекового варварства — так вот, посмотрите на этих хранителей цивилизации».

Монтажная фраза заканчивается хроникаль-

ными кадрами французских городов в руинах и заключением диктора: «Так выглядит война франко-английских плутократов... Французские солдаты сражались до последнего, защищая британских лордов».

Снова на экране Мендес-Франс, он пробует объяснить умонастроения командного состава французской армии в предвоенную эпоху: «Предатели? Нет, по крайней мере в прямом смысле слова их было мало, но главенствовала психология буржуазии, напуганной успехами Народного Фронта — лучше Гитлер, чем Леон Блюм».

...Кадры французской хроники 1940 года — последние дни правительства Поля Рейно. Он еще хочет продолжать войну, но из-за его плеча символически уже выглядывает Петэн...

В Бриаре последняя встреча французских министров с английскими союзниками — Черчиллем и Иденом...

Тут мы переносимся опять в 1969 год, на сей раз в коттедж Идена, постаревшего, но все так же пытающегося использовать свое обаяние.

Постепенно становится ясным, как широко авторы раздвигают время и пространство — от двух провинциальных городов и их обитателей, от крестьянина и аптекаря — до государственных и военных деятелей разных стран на плацдарме от 1939 года до наших дней. Благодаря этому пространство приобретает историчность, а время, оставаясь на экране конкретным, прочитывается также и в эпическом ключе.

...Иден вспоминает свои впечатления от последнего полета над французской землей тех лет, это было элегическое прощание с внешне еще мирным по виду пейзажем Нормандии. Надежд у него больше не оставалось: французы отказались от союза с Великобританией...

Трагичны хроникальные кадры капитуляции Франции и воцарения Петэна.

Дивизия СС «Адольф Гитлер» входит в Виши и Клермон-Ферран. Малочисленный гарнизон пробует сопротивляться, но через три дня он разоружен и эсэсовцы чистят сапоги на площади города... Правда, они вскоре уйдут, но вернутся зимой 1942 года, когда окончательно исчезнет так называемая «свободная зона» и вся страна окажется под фашистской пятой.

Хроника: речь Петэна, реакция жителей города, немцы, дефилирующие по пустому Парижу, триумфальный въезд Гитлера во французскую столицу.

1969 год: на экране некий Кристиан де ла Мазьер рассказывает, как он вступал добровольцем в батальон французских фашистов.

Крупным планом газеты петэновской эпохи — пропаганда национализма, шовинизма, антисемитизма, призывы к сотрудничеству с немцами и возрождению «французской элиты»...

Аптекарь Вердье утверждает, что газетами тогда не интересовались, а думали лишь о том, где достать пищу — хроникальные кадры подтверждают остроту проблемы: закрытые магазины с табличками: «мяса нет», «сахара нет» и т. д. Основной пищей становятся кролики, их разводят в большом количестве.

Печальной памяти Жорж Бидо пытается объяснить причины личной популярности Петэна в первые дни оккупации. На этот текст ложатся хроникальные кадры поездки Петэна по Франции, и вторично возникает голос Мориса Шевалье, поющего в 1942 году сентиментальную песенку, где рефрен гласит: «Как прекрасно благоухает наша земля»...

Наложение голоса популярного шансонье на эти кадры производит необычайный эффект двойного действия: с одной стороны, иронически окрашиваются документальные куски, а с другой — возникает тема о моральной ответственности художника. Как известно, Мориса Шевалье упрекали в коллаборационизме, хотя никаких актов прямого сотрудничества Шевалье с фашистами зафиксировать не удалось. Однако сами его песни, такие нейтрально благополучные, звучали в трагические моменты жизни французского народа по меньшей мере как моральная безответственность актера.

Еще большим контрастом к тексту и мелодии песни является вторая часть монтажной фразы, также идущая под ее аккомпане-

Антони Иден. 1969 год

мент — кадры налета английской авиации на французский флот в Мерс-эль-Кебире.

Затем на экране снова Иден и генерал Эдвард Спирс: они оправдывают эту операцию «военной необходимостью», но этим же объясняет свою ненависть к британцам и вновь появляющийся на экране фашист Кристиан де ла Мазьер. В 40-м году ему было двадцать лет — он с возмущением вспоминает, что англичане убили тогда 1600 французских моряков...

Генерал Вальтер Варлимон подтверждает, что этот налет нацисты использовали в своих пропагандистских целях — он послужил началом официального «сотрудничества», то есть коллаборационизма — в Монтуаре состоялась первая встреча Гитлера с Петэном.

О ней подробно повествует еще один персонаж — доктор Пауль Шмидт — личный переводчик Гитлера. Заметьте, как авторы фильма закономерно выдвигают на подмостки Истории одного за другим действующих лиц драмы...

Хроникальные кадры: Петэн трясет руку фюрера, а Шмидт за кадром характеризует Лаваля (это первое упоминание о нем) как давнего и последовательного германофила. Встреча заканчивается утверждением Шмидта о том, что Гитлер тогда еще не решил окончательно, как надо поступить со столь быстро сдавшейся Францией, и поэтому не смог ответить на вопросы Петэна о зонах раздела страны и судьбе военнопленных.

Реакция в Клермон-Ферране: хозяин ресторанчика Шарль Браун и местный журналист Роже Тунц за стойкой бара вспоминают, как все тогда искали на карте, где же находится этот маленький и доселе незнакомый городок Монтуар, ставший печально историческим местом рождения коллаборационизма.

Тунц свидетельствует: многие плакали, но нашлись, как всегда, и шутники — на сей раз они с горьким юмором определили, что такое франко-германское сотрудничество: «Отдай мне твои часы, и я скажу тебе, который час!» Браун и Тунц смеются...

Их невеселый смех переходит в хохот Геринга и Гитлера в салон-вагоне. Поезд с победителями пересекает Францию по направлению к ее атлантическим берегам. И пока фюрер и его клика веселятся — эти хроникальные кадры комментирует в 1969 году генерал Вальтер Варлимон.

Сегодня он уже не боится подтвердить то, что Гитлер был малограмотным субъектом. Он никогда не путешествовал и о Франции имел весьма слабое представление, почерпнутое из нескольких пропагандистских книжечек. Вся его политика сводилась к желанию, чтобы по крайней мере полстолетия Франция расплачивалась за несправедливости Версальского мира, а больше всего его беспокоило воз-

никновение браков между солдатами и французскими девушками, что грозило «чистоте» арийской расы.

Рассказ генерала звучит на фоне поездки Гитлера, заканчивающейся посещением собора в Страсбурге. Это дает повод фашистскому генералу заявить, что Гитлер допустил ошибку в политике по отношению к Эльзасу и Лотарингии, он насадил там гаулейтеров и призвал местную молодежь в ряды вермахта.

Но сегодня на свадебном банкете Хельмут Таузенд оспаривает мнение своего генерала и полностью оправдывает политику фюрера — ведь он, Таузенд, после ранения на русском фронте был направлен как раз в Эльзас. Туда же он вызвал свою семью, и они чувствовали там себя, как дома, так как это «немецкая земля». На вопрос невидимого интервьюера: «Вы и сейчас так думаете?» — бывший вояка отвечает, что хотя с тех пор туда не возвращался, но и сегодня полагает, что Эльзас и Лотарингия — это Германия, а не Франция.

Как видите, французские журналисты, отмечавшие злободневность фильма, были совершенно правы. Реваншистские настроения, которые так активно подогревает шпрингеровская пресса, образно воплощены в фигуре самодовольного бизнесмена. Жан-Луи Бори справедливо писал в «Нувель обсерватёр» 19 апреля 1971 года: «Это необходимое зрелище — и не только для молодежи. Прежде всего для тех, кто может немного лучше понять то, что мы переживаем сегодня. Вчерашний день дает урок завтрашнему».

А на экране опять военные годы... Немецкая хроника — клоун Бруно Фриц в солдатском мюзик-холле пародирует популярного спортивного комментатора. Под гогот эсэсовцев и шутовские куплеты возникают трагические кадры отправки одной из партий стотысячной армии французских пролетариев, переброшенных по условиям перемирия на германские заводы.

Вокзал, немецкий генерал жмет руку немолодому рабочему. К нему же пристает репортер: «Вы были безработным, мсье Лефевр?» — «Да, в течение двух лет!» — «Вы женаты? У вас есть дети?» — «Да, двое»... Их прерывает команда: «По вагонам!» Немецкий комментатор произносит с наигранным пафосом вслед уходящему поезду: «Так эта широкая организация принесла счастливые результаты — ликвидацию безработицы и взаимопонимание рабочих двух стран»...

Монтажный переброс в 1969 год. Кабинет директора обувной фирмы в ФРГ доктора Эльмара Мишеля, бывшего экономического советника при немецком командовании во Франции. Он подтверждает, что на столь солидный пост мог быть назначен только член нацистской партии (а таковым он и являлся), и подробно описывает, как была налажена фашистская пропаганда в оккупированной стране. На его слова монтируются кадры немецкой хроники — нищие и замусоленные французские дети играют на пустырях и узких улочках в то время, как чинные арийские мальчики и девочки пользуются комфортом образцовых германских детских садов и школ...

Затем герр доктор подтверждает, что дал разрешение уже в сентябре 1940 года на открытие традиционных бегов, и на экране мы видим после титра «Париж снова становится Парижем» хронику тех лет — элегантная буржуазная толпа на трибунах Лонгшана, а затем афиши театров, среди них объявления о гастролях берлинской труппы, в помещении Гранд Опера идет «Летучая мышь», оперетта Иоганна Штрауса...

На экране французский фашист Кристиан де ла Мазьер пытается объяснить свое вступление в добровольческий легион СС. Сын военного, он вырос в атмосфере культа дисциплины, чинопочитания, уважения к физическим качествам солдата... Немецкая армия импонировала именно этим: «Мы, молодежь, восторгались мускулистыми торсами рослых вермахтовцев, их дисциплиной... Это так не совпадало с внешним видом щуплых французских «пуалю», у которых военный мундир никогда не мог прикрыть их глубоко штатскую сущность».

Кристиан де ла Мазьер формулирует свой вывод: Петэн был прав, когда обвинил в поражении Франции не только парламентариев,

иностранцев, космополитов и некоторых трусливых предпринимателей, но прежде всего коммунистов...

Здесь появляется новый персонаж: на экране шестидесятилетний отставной полковник Ренэ Дю Жоншей, бывший партизан, но настроенный тоже активно антикоммунистически. Под конец интервью он признается, что не только не чувствует себя республиканцем, но и сегодня открыто сочувствует монархистам. В движении Сопротивления он принимал участие лишь из укоренившейся ненависти к «бошам»... Отсюда и его столкновение в Африке с Мендес-Франсом, которого он, как и большинство военных, считал одним из главных виновников поражения — ведь Мендес-Франс занимал перед войной пост государственного секретаря по авиации и к тому же был евреем...

На экране — рассказ о суде над Мендес-Франсом (процесс происходил в Клермон-Ферране). Бывший министр и депутат был приговорен к шести годам тюрьмы якобы за дезертирство, так как уехал в Африку, будучи в чине лейтенанта военно-воздушных сил. Обвинение вздорное, но процесс был нужен гитлеровцам и входил в пропагандистскую программу как один из пунктов широкой расистской кампании.

Так вступает новая важная тема — обработка молодежи в фашистском духе, предпринятая правительством Виши.

На экране кадры французской хроники тех лет — Петэн посещает школу, а на пост министра по делам молодежи назначает некоего Жоржа Ламиранда. К нашему удивлению, выясняется, что этот господин не только жив и по сегодня, но занимает даже пост мэра города Бурбуль.

Коллаборант приветливо улыбается нам с экрана, и вместе с его самодовольным рассказом мы следим за кадрами все разрастающейся фашистской пропаганды: бородатый Альфонс де Шатобриан перед тремя тысячами слушателей во дворце Шайо развивает тезисы о Франции, как атлантическом бастионе против большевизма. В сегодняшнем Клермон-Ферране старички, учителя местного лицея, вынуждены признать, что они не протестовали в свое время против изгнания преподавателя-еврея, а лавочники и коммерсанты вывешивали в окнах предприятий свидетельства об арийском происхождении.

Чистка коснулась и кинопромышленности. Владелец местного кино Пьер ле Кальвец рассказывает о демонстрации фашистского фильма «Еврей Зюсс», сдубли́рованного французскими актерами. На экране возникают отрывки из финала фильма: повешение Зюсса, а затем следует уже совсем неприятная для многих ныне здравствующих киноактеров хроника — отъезд французских «звезд» в Берлин по приглашению «фюрера» фашистского кино Карла Фрейлиха для дружеских встреч со своими коллегами.

В числе отъезжающих, приветливо улыбающихся и с букетами цветов, преподнесенными присутствующими тут же на вокзале немецкими офицерами, мы узнаем Даниэль Дарье, Сюзи Делер, Альбера Прежана...

Впритык монтируются кадры приезда в Париж Гейдриха — палача Праги, стоявшего в то время во главе всей нацистской полиции. Во Францию он явился для «координации» действий со своими французскими коллегами...

«Сотрудничество» достигает апогея. Кристиан де ла Мазьер говорит о том, что не принято вспоминать сегодня, — да, тогда было два Парижа, один — пытавшийся выжить, другой — кутивший напропалую... Мелькают хроникальные кадры тех лет: переполненные ночные кабаки, модный ресторан «Максим», шампанское льется рекой...

Винный погреб в Клермон-Ферране. Братья Грав рассказывают, как им пришло в голову прятать здесь оружие для партизан. Здесь же они впервые запели «Интернационал», но не потому, что были коммунистами, а на зло петэновцам — ведь те присвоили себе «Марсельезу»...

А учитель Дантон из лицея в Клермон-Ферране в это же время с трудом вспоминает, были ли среди его учеников сторонники генерала де Голля (отметим, что только тут впервые в фильме появляется его имя).

Режиссер за кадром указывает забывчивому профессору на памятную траурную дощечку на стене лицея, профессор отвечает, что на ней значатся жертвы первой войны, однако сконфуженно замолкает, когда мы вместе с ним видим крупный план доски, где выгравирован длинный список бывших учеников лицея, павших от рук фашистов в годы 1939—1945...

Первая часть фильма заканчивается документальными кадрами посещения Клермон-Феррана маршалом Петэном — он проходит сквозь строй ликующих обывателей, пожимает руки делегации крестьян, и все это опять под бодрую песенку Мориса Шевалье «Я пою любовь и радость...» с лихим припевом: «Тра-ля-ля, тра-ля-ля. Бим-бам-бум!»

●

Не буду утомлять читателя подробным пересказом второй половины фильма, так как мне кажется, что уже сейчас можно сделать выводы о его структуре.

Первой отличительной особенностью является сознательный примат не однолинейного повествования — обычно в документальном фильме расчет опирается на «самоигральность» событийных кусков, нанизанных один за другим в качестве изолированных аттракционов. Офюльс избирает другой принцип — сравнительно небольшое количество драматических событий поворачивается под разными углами и рассматривается с многообразных ракурсов.

Таким образом, режиссер от констатации фактов переходит к объемному их исследованию, не теряя, а скорее усиливая при этом эмоциональное напряжение.

Стоит также подчеркнуть, что в картине совершенно отсутствует традиционный дикторский текст, и авторская точка зрения выявлена через отношения персонажей между собой и взглядом автора на них и события приемами монтажного сопряжения.

Не знаю, как вы, уважаемый читатель, но когда я смотрю старую хронику, то испытываю противоречивые чувства: сначала меня, конечно, захватывает само событие, затем инстинктивно заинтересовывают курьезные несовпадения моды, быта, среды, но одновременно я ловлю себя и на том, что ведь каждый из этих безымянных людей, мимолетно появляющихся на фоне исторических персонажей, тоже прошел свой жизненный путь со всеми его горестями, радостями и заботами, то есть был наделен конкретной биографией.

И мне становится невыразимо грустно от мысли, что подавляющего большинства из них уже, наверное, нет в живых, однако они заслуживают лучшей участи, чем оставаться на экране только статистами истории.

Метод, примененный Офюльсом, когда он последовательно перемежает хроникальные кадры с интервью, взятыми не только у «знаменитостей», но и у рядовых людей, позволяет ему как бы персонализировать кинодокументы — вот мне, зрителю, и кажется, что в толпе мелькает теперь знакомый персонаж, ведь я только что слышал его с экрана. Это вот он на фронте в солдатской шинели, а затем в оккупированном городке стоит в очереди за хлебом, это его отправляют на принудительный труд в Германию, это он томится в концлагере или уходит в партизаны, это он радостно встречает освободителей. Хроника перестает быть анонимной из-за введения в повествование конкретных человеческих судеб.

А с другой стороны, сами эти люди со своей, может быть, не такой уж исключительной судьбой, приобретают от соседства с Историей другое, более важное и весомое значение — это уже не статисты, а действующие лица эпохи.

Большую роль в такого рода «очеловечивании» документа играет, конечно, не только сложное и тонко продуманное монтажное построение, но и внутренняя структура самого куска-интервью. Вопросы, задаваемые на экране, тщательно обдуманы, они не носят анкетно-лобового характера; это как бы разговор невзначай, мимоходом, беседа иногда открыто дружественная, иногда нейтральная, но всегда лишенная назойливого любопытства, нескромности, подталкивания

к выводам. Это сложная работа, в которой к журналистскому опыту прибавлено и профессиональное режиссерское умение.

Приметы точной режиссерской организации материала можно уловить не только в его речевой, но и пластической фактуре. Как правило, все персонажи погружены в определенную атмосферу и каждый из них таким образом охарактеризован еще и с р е д о й.

●

Вторая половина фильма начинается с исторической даты — 11 ноября 1942 года, когда на экране немецкий солдат поднимает шлагбаум, рядом с которым красуется надпись «демаркационная линия, проезд воспрещен», и пропускает моторизованную колонну фашистских войск. Так перестает существовать «свободная зона».

В этой части фильма, озаглавленной «Выбор» и также состоящей из множества эпизодов, которые я не буду перечислять, появляются наряду с известными уже нам и новые персонажи — всем им предстоит сделать выбор. Впрочем, не всем. Например, мистеру Денису Рэйку, седому джентльмену, удобно устроившемуся в кресле у камина с любимой кошкой на коленях, выбора делать не надо. Ведь это бывший английский секретный агент, неоднократно переправляемый в оккупированную Францию, на языке которой он говорит почти без акцента. В спокойной, диккенсовской манере он признает, что самую большую помощь он получал от французских железнодорожников и, главным образом, как он выразился, «сейчас даже трудно выговорить» — от коммунистов.

Мистер Рэйк вынужден также засвидетельствовать свое восхищение французскими рабочими: «Они отдадут вам последний сантим и спрячут с опасностью для своей жизни». На вопрос закадрового собеседника: «Как к вам относилась французская буржуазия?» — отвечает: «Скорее нейтрально. Она мне не помогала, в то время как гарсоны в кафе, продавщицы в универмагах служили мне для связи, прекрасно понимая, чем они рискуют».

Второй англичанин, которому так же не надо было выбирать, парашютист Эванс делится воспоминаниями о своих полетах для связи с французскими партизанами. Он снят на фоне самолетной кабины, однако когда в конце интервью аппарат отъезжает, мы видим, что это не настоящий самолет, а экспонат музея авиации.

На французской земле люди появляются не в невыразительной обстановке телевизионной студии, а на деревенской улице, за стойкой бара, перед входом в кино, в мэрии, винном погребе или родовом замке. Обрисовка персонажей дана без ретуши: «герои» не водружены на пьедестал, а «злодеи» лишены внешних примет их преступлений. Серьезные проблемы трактуются без педалирования, а иногда и с юмором.

Когда, например, возникает тема прямой оккупации Клермон-Феррана, она проецируется поочередно с четырех ракурсов.

Хельмут Таузенд показывает гостям на свадьбе любительские фото, такие мирные по своему характеру, снятые во время его хозяйничания в городе; содержатель местного бара, бывший чемпион по велогонкам Рафаэль Джиминиани, утверждает, что немцев почти не было видно, но в следующем же кадре аптекарь Вердье свидетельствует, что немцы были понатыканы всюду, а хозяин гостиницы Миош виновато разводит руками и признается, что был вынужден обслуживать их как клиентов.

Так постепенно наращивается в фильме то, что, пользуясь термином Энгельса, можно назвать «фальстафовским фоном». Особенно это ощутимо, пожалуй, в последних эпизодах картины, где появляется хозяйка местной парикмахерской мадам Соланж. Эта мегера непохожа на симпатичную шекспировскую миссис Куикли, но не менее красочна в своих повадках.

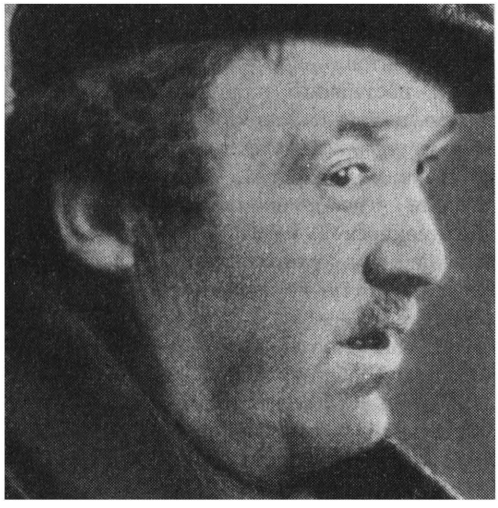
Она застигнута кинокамерой в своей повседневной обстановке за кассой заведения, поминутно дребезжит звонок у входной двери, появляются и исчезают клиентки, мадам то и дело отрывается от интервью, извиняясь перед закадровым собеседником. В разговоре

выясняется, что мадам была и остается ярой сторонницей Петэна. Она с негодованием рассказывает своему невидимому слушателю, что ее даже арестовали в 1944 году и судили по подозрению в доносах на патриотов, но что она была выпущена за недостаточностью улик. Любопытно, что позднее, уже при выпуске фильма на экран, выяснилось немаловажное обстоятельство: мадам все-таки оказалась доносчицей — ее судили и приговорили к пятнадцати годам заключения.

Эта малосимпатичная фигура нужна в фильме и для того, чтобы еще лучше оттенить образы патриотов, представленных в «Скорби и сострадании» достаточно широко, в силу чего Марсель Офюльс избежал опасности создать в своей работе превратную, искажающую реальность картину.

Из них выделяется видный деятель Французской коммунистической партии Жак Дюкло, который формулирует притягательную силу Сопротивления для всех честных французов. Он подчеркивает отвагу коммунистов, напоминает о героической смерти рабочего-металлурга Жана-Пьера Тэмбо, который перед расстрелом крикнул прямо в лицо палачам: «Да здравствует Коммунистическая партия Германии!»

Алексис Грав, фермер, бывший участник Сопротивления



Я уже упоминал о кадрах веселящегося буржуазного Парижа из первой части фильма. До сих пор никто не осмеливался их показывать, Париж во всех документальных лентах фигурировал лишь как обнищавший, голодный и пустой город, что было правдой, но не полной. Столица Франции, как в свои черные, так и светлые дни — не едина. Тяготы дней оккупации, так же, как и повседневного существования в условиях капиталистического общества, обрушиваются прежде всего на плечи рабочего класса. Когда трудовой Париж спит, тогда начинает жить «ночной Париж» со своей мощной «индустрией развлечений».

Трагедия, пережитая нацией, лишь на очень короткий срок отразилась на деятельности этих кварталов, где вскоре с тем же цинизмом стали обслуживать оккупантов и нуворишей, как незадолго до этого вытягивали доллары из американских туристов.

Ассоциации, возникающие от монтажной фразы ночного Парижа, скачек и пляски неоновых реклам, приглашающих в ресторан «Максим» или на гастроли немецкой оперетты, неоднозначны. Это не просто или, вернее, не только презрение и осуждение участников этой сарабанды. Здесь кроются и некоторые черты города, неотъемлемые от его существа.

Я позволю себе личное лирическое отступление.

Мне довелось осенью 1946 года, после двенадцатилетнего отсутствия, прилететь на военном самолете в город, с которым встретился впервые в 1934 году. Мое психологическое состояние было понятно: за спиной годы неслыханных исторических потрясений, война, принесшая столько горя моей родине, и подвиг народа, закончившийся победой над фашизмом. Чего стоила война ее зачинщикам, я стал свидетелем, когда наш летчик сделал круг над разбомбленным Берлином...

Хотя я знал, что Париж не пострадал от налетов авиации и немцы не успели его разрушить, я все же волновался перед встречей с ним, боясь обнаружить рубцы от пережитых страданий.

Мы прилетели в столицу Франции вечером, и хотя центр ее не был залит огнями, как в довоенное время, но все же сразу охватывало привычное ощущение от праздничной панорамы Елисейских полей. Когда же мы рискнули вечером отправиться на Монмартр, то удивлению моему, вернее сказать, смятению не было границ.

На площади Пигаль все было так, как будто я уехал отсюда только вчера.

Неожиданно подтверждение этим моим смутным ощущениям нашел я, перелистывая уже позже журнал «Весы», где в 1908 году одна поэтесса писала в статье под заголовком «Бедный город»: «Мне кажется иногда, что страны могут разрушаться, народы исчезнуть, далекие горы сдвинуться и пасть в море, Европа опустеть — а Париж, не заметив, будет все так же, совершенно так же изо дня в день жить, шуметь и веселиться и не остановится, потому что не в его власти остановиться, пока не выйдет завод. А завод устроен по самому усовершенствованному способу — на неопределенное время».

А через двадцать лет другой писатель Исаак Бабель в письме к Льву Никулину от марта 1928 года отметил: «Нет, грех хулить, город хороший, беда только, что очень стабилизованный».

Помню, в том году я бродил по Парижу и бормотал строки Апполинера:

Вновь ты в Париже, среди толп один,
А мимо прут мыча стада машин.
Тоска сжимает горло, сердце гложет,
Как будто никогда, никто тебя любить
не сможет.

...Вернемся к фильму — он заканчивается известными кадрами освобождения и, в частности, входом союзных танков в Клермон-Ферран. Однако к радости избавления примешивается и горечь — ведь только что на экране промелькнули кадры исторического выступления предателя Дорио, призывающего французов на борьбу с большевизмом, и еще не успели содрать с парижских стен гигантские афиши с портретом Виктора Гюго, у которого фашистские пропагандисты выискали следующие строки:

«Новая Европа образуется, когда из нее будут исключены Англия и Россия. Англия будет изгнана в океаны, а татарская Россия в степи».

Только что по-прежнему веселящийся на свадьбе полковник Таузенд на вопрос невидимого собеседника — много ли было за время его пребывания в Клермон-Ферране казней партизан и убийств евреев, ответил с невинным видом, что он «как военный ничего об этом не знал».

Но тут же французский писатель доктор Клод Леви, которого пытали петэновские полицейские в течение восемнадцати суток, рассказал нам, как он был свидетелем из окна тюрьмы расстрела группы партизан и уничтожения всех подозреваемых в неарийском происхождении. Сам он отделался высылкой в концлагерь Дахау лишь потому, что ему было в то время шестнадцать лет.

А в следующем кадре Кристиан де ла Мазьер, вступивший, как мы помним, в добровольческий легион французских фашистов, подтверждает, что немецкое командование бросало их соединение на самые опасные участки фронта (уже расколотого ударами войск Жукова и Рокоссовского) в надежде, что их полностью уничтожат. Так и случилось — из семи тысяч «легионеров» уцелело только триста...

Аптекарь Вердье заканчивает рассказ своим детям о чудовищных пытках, которым подвергали гестаповцы перед расстрелом двадцатилетнюю патриотку Маринетту Мэню — сегодня ее именем названа одна из улиц Клермон-Феррана.

Когда Жан-Люк Годар провозгласил отделение звуковой дорожки от изображения, утверждая, что подобной асинхронностью можно утвердить подлинную «диалектику» и тем самым уничтожить «буржуазность», якобы имманентно присущую изображению, мы знаем, к каким печальным результатам привел этот «эксперимент». Что же касается контрапункт-

ных взаимоотношений изобразительного и звукового рядов (давно известных по заявке тридцатых годов Александрова, Пудовкина и Эйзенштейна), то Офюльс показал, как надо пользоваться ими эффективно в документальном фильме.

В финале картины под шутливую балладу Брассенса о «красотке, которая решила переспать с королем Пруссии», на экране возникают кадры толпы, расправляющейся не только с коллаборационистами, но и девицами, путавшимися с немцами — их публично бреют наголо.

А Морис Шевалье теперь уже появляется синхронно на экране. Это хроника 1944 года, снятая специально для Америки, где он по-английски рассказывает, что счел нужным лично опровергнуть слухи о своей смерти. Ведь по одной версии он попал в железнодорожную катастрофу, по второй — его убили гестаповцы, а по третьей — расстреляли патриоты, но в конце 1941 года нацистская пропаганда распространила слухи, что он совершил концертное турне по Германии. «Это неправда,— утверждает Шевалье, со своей, как всегда, обаятельной улыбкой,— я лишь согласился выступить в одном из лагерей для французских военнопленных... А в заключение я вам спою песенку, которая пользовалась успехом во время моих гастролей в вашей стране, куда я надеюсь опять скоро приехать».

И под его неунывающие «тра-ля-ля, тра-ля-ля» генерал де Голль пожимает руки обитателям многострадального Клермон-Феррана.

Фильм окончен, в нем Марсель Офюльс своей сложной партитурой доказал не только возможность, но и необходимость настоящей режиссуры в документальном кино и оправдал заявление, которое мы цитировали выше, о том, что можно заставить смеяться или плакать зрителей и в этом виде политического фильма, если он построен по тем же законам повествования, с какими имеет дело каждый культурный и грамотный кинематографист.

«Когда надпись «конец» появляется на экране после четырех как бы пролетевших часов, никто из зрителей не поднимается с места, потому что не иссякла жажда смотреть еще, услышать больше, учиться дальше»,— так писал Ги Алломбер в журнале «Имаж э сон» (в июле 1971 года). А Мишель Капденак в «Леттр франсэз» (в апреле 1971 года) подтверждал: «Об этих гибельных годах, как о запретном сюжете, французское кино до сих пор не могло предложить еще ничего, что можно было бы сравнить с фильмом «Скорбь и сострадание».

Советский публицист Юрий Жуков в своей статье «Кино взрослеет» также высоко оценил работу Офюльса: «Это в высшей степени яркий и динамичный документальный фильм, автор которого поставил перед собой задачу показать, какой была покоренная в 1940 году Гитлером Франция... Это фильм-спор, фильм-бой. Неразоружившиеся фашисты и коллаборационисты упорно пытаются извратить историю на свой лад. Их защитники всячески пытаются помочь им. Участники движения Сопротивления, антифашисты дают отпор гитлеровцам, разоблачая их уловки, ловя на лжи и фальсификациях, и у вас складывается такое ощущение, будто вы сидите в зале трибунала, где идет суд над недобитыми фашистами... Этот фильм взбудоражил Францию. Он вышел на экран как нельзя более вовремя. Ведь проводившаяся реакционными кругами на протяжении многих лет кампания, имевшая целью обелить Петэна и его единомышленников и изобразить дело так, будто, пойдя на сговор с Гитлером, он чуть ли не спас Францию, не осталась без последствий... Фильм, пожалуй, справедливо критиковали за то, что в нем недостаточно ярко показано движение Сопротивления, недостаточно убедительно изложены движущие мотивы этого движения... Но при всем том постановка этого политического фильма представляет собой акт большого гражданского мужества...»*

В итоге становится ясным, что при всех своих неоспоримых достоинствах фильм обладает теми недостатками, о которых упоминает

* Юрий Жуков. Из боя в бой. М., «Мысль», 1972, стр. 494, 495, 498.

Марсель Деллам-Фуше, руководитель группы «Борьба»

советский публицист. Ведь несмотря на эпизодическое присутствие в нем коммунистов Жака Дюкло и Раймона Гюйо и нескольких вожаков партизанского движения, Французская коммунистическая партия, которую недаром народ окрестил «партией расстрелянных», ибо она отдала лучших своих сыновей движению Сопротивления, присутствует в фильме лишь отраженно.

Мы могли бы расстаться с фильмом в надежде на то, что вскоре другой художник, вооруженный, помимо творческих и профессиональных навыков Офюльса, еще и гораздо большей зрелостью политика и ответственностью историка, вновь обратится к этому сложному периоду жизни и борьбы Франции, и тогда мы вместе с ним выйдем из круга эмоций, ограниченных только скорбью и состраданием, а испытаем еще и гордость и гнев.

Однако надежде этой не удалось сбыться, хотя модель оказалась устойчивой и невиданный успех «Скорби и сострадания» немедленно вызвал подражание. Новый фильм Андре Харриса и Алена де Седуи «Французы, если бы вы знали...» можно было бы назвать продолжением работы Офюльса (так как сделан он его бывшими соратниками), но, как мне кажется, является искажением его принципов.

По своим внешним признакам это тоже «колосс» документального кино и вдвое превосходит свою модель по метражу — он состоит из трех серий общей продолжительностью проекции восемь часов и включает тридцать цветных интервью, перемежающихся километрами черно-белой хроники.

Однако при общей схожести приема фильм «Французы, если бы вы знали...» резко отличается по существу от картины «Скорбь и сострадание»: если у Офюльса была сделана попытка сконденсировать исторический материал, исследуя его в глубину, то Харрис и Седуи размахнулись, что называется, в ширину, пытаясь ошеломить зрителя каскадом событий, охватывающих очень длинный период жизни Франции, начиная примерно с 1936 года, через капитуляцию 1940 года, вплоть до поражения в Алжире.

В интервью, опубликованном в журнале «Синема 73» (№ 174), Харрис и Седуи пытались подвести под свое громоздкое сооружение следующие теоретические подпорки: «Мы полагаем, что политика это зрелище. Мы не собирались проводить работу настоящих историков, но хотим внести свою лепту в форме своеобразной параллельной истории... Марксисты считают историю объективной. Мы же рассматриваем ее субъективно, что и выра-

жено нами в конструкции фильма, в отборе материала, вплоть до взгляда на события... Мы хотели сохранить как у исторических персонажей, так и у исторических событий их двусмысленность. Тем самым мы выводим себя за пределы марксистской перспективы».

Посмотрим, к чему же привело авторов это самоуверенное заявление. Если у Офюльса недостатки его концепции, также далекой от марксизма, зачастую компенсировались единством и последовательностью творческого замысла, то у Харриса и Седуи калейдоскоп кадров, подобранных по принципу журналистской «сенсационности», скреплен ложной идейкой о том, что весь французский народ заражен неким эдиповым комплексом «патернализма», то есть постоянной потребностью подчиняться любому «отцу народа», откуда бы он ни появлялся. Так отсутствием «вождя нации» объясняется капитуляция 1940 года перед гитлеровцами, а затем между Петэном и де Голлем ставится знак равенства, как между двумя одинаковыми «спасителями» Франции. Это прямо подчеркнуто в центральном эпизоде фильма монтажным сопоставлением двух массовых демонстраций сначала петэновцев, а затем, после войны, голлистов на одном и том же месте — Елисейских полях и под одну и ту же мелодию «Марсельезы».

Такая попытка вульгарно-фрейдистского истолкования истории оказалась в результате откровенно несостоятельной, что и было отмечено частью критики.

На страницах ежемесячника «Экран 73» (№ 13) разгорелась полемика, и редактору журнала Марселю Мартену, выступившему в защиту фильма, противостоял серьезный и аргументированный анализ критика Клода Бейли, где этот, по его определению, «гротескный маскарад» был охарактеризован так: «Удар направо, удар налево — и авторы уверены, что все будут довольны. Это называется демагогией».

Действительно, двусмысленность, возведенная в принцип, демонстративно произвольное истолкование исторических фактов, кичливое подчеркивание своей якобы «независимой» позиции на деле привело не к зрелищной занимательности (что само по себе не может вызывать возражения), а к искажению истории, когда нация предстает в обличии некоего покорного «панургова стада», чьей судьбой распоряжаются расторопные погонщики. Такой подход оскорбителен прежде всего для французского зрителя, он не заслужил столь унизительного толкования своей многострадальной истории, и мы еще более укрепляемся в уверенности, что только в свете той самой марксистской перспективы, от которой так самодовольно открещивались Харрис и Седуи, станет возможным создание устойчивой модели политического документального фильма, способного полноценно и правдиво осветить исторические судьбы народа Франции.

В то время, как громоздкий боевик предприимчивых журналистов продолжал свое шумное шествие по парижским экранам, Марсель Офюльс также заканчивал новый фильм, на сей раз снятый им самостоятельно и посвященный трагическим событиям в Северной Ирландии. Он окрестил его «Чувство утраты», а швейцарское телевидение (на чьи средства фильм был поставлен) добавило французское название, как бы разъясняющее, что в картине рассказывается «о тех, кто только теряет...»

Действительно, в кровавых столкновениях ирландских католиков и протестантов, как между собой, так и с британским империализмом, теряют прежде всего ирландские трудящиеся, вовлеченные в эту схватку жесточайшими условиями социального неравенства и шовинистической враждой, возросшей на столь унавоженной почве, где девизом английских правителей всех времен было неизменное «разделяй и властвуй».

Новый фильм Офюльса пытается вскрыть причины ирландской трагедии, для этого режиссер широко включает и старую хронику, и отрывки из телеинтервью прошедших лет, но главным в его работе является смелый творческий прием, при помощи которого он организует весь снятый им материал. Через всю картину лейтмотивом проходит

как бы диалог между живыми и погибшими.

Режиссер вторгается в жизнь активных деятелей-католиков и протестантов, полицейских, военных, бойцов подпольной ирландской республиканской армии и рядовых граждан, часто плохо разбирающихся в политическом смысле событий, тактично и умно опрашивает тех, кто потерял своих близких.

Причем не нужно думать, что Офюльс искал здесь сильно действующих эффектов, напротив, он тактично избегает всякой слезливости — с родителями, чей ребенок был случайно убит во время уличных боев, он рискнул провести интервью только через месяц после трагического происшествия. Воспоминания о погибших, отрывки из их биографий переплетаются с голосами живых, события прошлого сталкиваются с сегодняшними битвами, весь этот сложный контрапункт (свидетельствующий о тщательном изучении режиссером опыта Эйзенштейна) оснащен к тому же музыкой, не иллюстрирующей, а как бы иронически комментирующей зрительный ряд.

В каждой монтажной ячейке этого ряда Офюльс стремится обнаружить за событием, за персонажем его как бы второй, глубоко личный, индивидуальный слой — в результате на экране возникает не серия поверхностных анкет, а целая галерея портретов, иногда значительно усложненных психологически. И так же, как и в «Скорби и сострадании», режиссер достигает таких результатов не только способом умелой и тактичной беседы, но и визуальными средствами, погружая каждого персонажа в среду или атмосферу, способную вызвать дополнительные ассоциации.

Так встречу с Бернадеттой Девлин (молодой и активной патриоткой — защитницей прав ирландского народа в британском парламенте) Офюльс проводит в неожиданной обстановке: девушка шагает по пустынному морскому пляжу, здесь неподалеку она родилась в прибрежном городке, поэтому с этой одинокой прогулкой перекликаются и воспоминания детства и сожаления о том, что сейчас здесь из-за войны не до мирных прелестей летнего отдыха, а ведь и он частица человеческой жизни, которой следует дорожить...

В интервью с Офюльсом для журнала «Позитив» (1973, № 151) журналист Лоренцо Коделли сформулировал задачу режиссера: «Ваш фильм не только пробует объяснить причины положения в Ольстере, но также стремится показать чувства и переживания людей этой страны»,— на что Офюльс ответил: «Да, я очень бы хотел их выразить... — и добавил:— Я не претендую на объективность... Мое конечное впечатление, что это бесполезная гражданская война и даже с марксистской точки зрения ее надо считать пагубной, так как она разделяет рабочий класс и возникла из сектантства...

В этом смысле, может быть, мой фильм следует рассматривать, как прокатолический и антианглийский».

На вопрос журналиста о трудностях, встреченных на пути съемочной группы, режиссер ответил, что их было множество, и физических и психологических. Снимать надо было быстро, но несмотря на куцый бюджет, пленки было истрачено много (коэффициент равнялся примерно один к пятнадцати). Это вызывало добавочные затруднения и требовало сохранения постоянной интеллектуальной дисциплины среди участников группы — ведь оператор естественно беспокоился о судьбе материала, который ему приходилось снимать по 16 часов в сутки, другие нервничали, сознавая, что из каждых пятнадцати метров, снятых в столь трудных условиях, четырнадцать неизбежно попадут в корзину при окончательном монтаже, продюсер вообще не понимал, к чему приведет вся эта затея, в которую он вложил деньги, а сам Офюльс, по его признанию, проводил бессонные ночи в тяжелых размышлениях о том, как наилучшим способом использовать и организовать весь этот столь богатый пленочный урожай.

В конечном счете результат оказался плодотворным, фильм «Чувство утраты» стал честным и волнующим документом большого политического и художественного значения, произведением, еще раз подтвердившим та-

лант Офюльса, режиссера трудной судьбы, о чем свидетельствует его ответ на последний вопрос журналиста: «Вы навсегда покинули Францию?»—«Нет, это не я покинул Францию, она покинула меня».

М. Черненко

Дыхание эпоса

«Прозрачный Тамир» («Тýнгалаг Тамир»)

Авторы сценария Г. Долгорсурэн, Р. Доржпалам. Режиссер Р. Доржпалам. Оператор Д. Баттулга. Художник П. Цогзон. Композитор Д. Намсрайхов. Производство киностудии «Монголкино» (МНР).

С первых кадров, с гигантской, бесконечной панорамы по речной долине, обрамленной невысокими горами; с бездонных по глубине планов, словно заглатывающих стойбища, отары, стада; с обстоятельности камеры, проносящейся над этим безлюдным пейзажем, останавливающейся, словно переводя дух, разворачивающейся снова, чтобы еще раз, в другом ракурсе, с другой точки, вернуться к той же долине, увидеть в ней что-то пропущенное, незамеченное, и опять рвануться в полет над излучиной реки,— во всем этом безошибочно угадывается монгольское кино.

Здесь даже в фильмах камерных, даже в комедиях, детских или производственных лентах, эпика неожиданно и своенравно прорывается на экран в самом первоначальном повествовательном своем виде: подробностью мотивировок, изобилием сюжетных линий, побочных, а то и просто случайных обстоятельств, возможно, не имеющих никакого отношения к фабуле, но придающих специфическую достоверность историям, рассказанным с экрана.

Я рискнул бы сказать, что монгольских кинематографистов не столько интересует сюжет, драматургия, сколько постоянная потребность еще и еще раз вглядеться в окружающую действительность, окинуть ее цепким глазом камеры: а вдруг что упущено, пропущено, забыто; а вдруг именно это, забытое, неузнанное, окажется интереснее всего.

Впрочем, эта непременная обстоятельность свойственна не только кино, но монгольскому искусству в целом — роману, драме, опере, даже балету.

И в то же время как редки на монгольском экране фильмы подлинно эпические — по драматургическому своему естеству, по охвату человеческих судеб и исторических событий, по масштабности. Давняя, сорок пятого года, двухсерийная историческая лента «Степные витязи», поставленная тогдашним художественным руководителем студии «Монголкино» советским режиссером Юрием Таричем. «Один из многих», «След человека», «Посланец народа», «Утро», снятые старейшим мастером национального кино Жигжидом,— вот, пожалуй, и все.

Быть может, эти претензии неуместны. Ни одной, кажется, кинематографии мира не удалось покамест обойтись без литературы, а монгольская проза — во всяком случае в современном виде — родилась всего несколькими годами ранее кинематографа, во второй половине двадцатых годов; крупные же ее формы — повести и романы — появились и того позже: в первой половине годов пятидесятых.

Кинематографисты Монголии начинали все сызнова, и у них просто не было ни опыта, ни знаний, ни технических возможностей, чтобы перенести на экран, не растеряв по пути, романы Б. Ринчена, Ж. Пурэва, Д. Намдага, Л. Тудэва, З. Баттулги, Ч. Лодойдамбы.

Впрочем, литература была рядом, на той же ступеньке развития, ибо и она развивалась по той же экспоненте, от мудрой наивности фольклора к реализму социалистической эпохи.

И экспонента эта была столь же прихотлива и извилиста — литература то забегала вперед, к сложностям современной психологической прозы, то возвращалась назад, к окаменевшим традициям средневеково-феодального сказа, чтобы затем снова вырваться вперед, к уже завоеванным позициям.

Может быть, поэтому монгольское кино до самого последнего времени не знало экранизации как устойчивого элемента кинематографа.

«Прозрачный Тамир»

И, вероятно, именно поэтому кино Монголии прошло за три с половиной десятилетия от восторженного и прямодушного примитивизма ранних агитпропфильмов, от помпезности и декоративизма павильонных исторических полотен к активной, не всегда удачной, но обычно идейно устремленной, публицистически активизированной разработке темы современной, понимаемой в самом прямом, самом сиюминутном, подчас даже и «прикладном» смысле.

И только много позже, уже в наши дни, перевалив через первую полусотню картин, монгольские кинематографисты обратились, наконец, к многоплановым романам, и среди них, естественно и закономерно, к одному из лучших исторических романов о Монголии первой половины нашего века, к двухтомному эпическому полотну Чадраабалына Лодойдамбы «Прозрачный Тамир».

Эта книга дважды выходила в русском переводе, и поэтому нет нужды подробно пересказывать ее сюжет. Первая серия «Прозрачного Тамира» уже прошла по нашим экранам, снята вторая, а автор этого фильма, выпускник ВГИКа и самый плодовитый режиссер «Монголкино» (за семнадцать лет работы — тринадцать фильмов, едва ли не четверть всего национального кинопроизводства) Равжа Доржпалам закончил недавно третью и последнюю серию.

Я вспоминаю о вгиковском прошлом Доржпалама не потому только, чтобы подчеркнуть школу, которую прошел автор «Прозрачного Тамира», в частности школу советского историко-революционного жанра: абсолютное большинство монгольских кинематографистов носит на лацканах пиджаков значки московского института — дело в том, что как раз в те годы, когда Доржпалам работал над своим дипломом, Сергей Герасимов приступал к трехсерийной экранизации «Тихого Дона», под впечатлением которой находился в ту пору весь институт.

Я вспоминаю об этом и потому, что и роман Лодойдамбы был написан под несомненным и нескрываемым влиянием шолоховской эпопеи, что судьба героя, трагические заблуждения его и не менее трагические прозрения поразительно напоминают судьбу Григория Мелехова; что действие «Прозрачного Тамира» начинается, а затем и разворачивается в те же примерно годы, что и события «Тихого Дона»; что, наконец, путь в революцию, который был описан Шолоховым, имеет, видимо, характер универсальный — со всеми поправками на географию, историю, психологию, этнографию. С поправками на все то, что неизбежно отличает роман монгольский от романа русского. Ибо дело не в сходстве — дальнем или близком — отдельных ситуаций и перипетий, дело в исторической неизбежности, которая приводит угнетенного к необходимости бороться, какими бы трагическими ошибками

и заблуждениями эта неизбежность ни тормозилась и осложнялась.

Пересечение двух этих советских традиций — прозаической и кинематографической — и определило место и своеобразие трилогии Доржпалама в монгольском кино.

В самом деле, с первых кадров, уже описанных в самом начале этой статьи, впервые, пожалуй, в монгольском кино, пространственная эпичность экрана становится не просто фоном, сценической площадкой, имеющей к сюжету весьма отдаленное отношение, не просто подсознательным импульсом оператора, еще и еще раз запечатлевающего на экране красоты родной земли. Напротив, она оказывается здесь едва ли не главным героем фильма, сливаясь с жизнью людей, определяя их характеры, поступки, а в конечном счете, и судьбы.

Ибо в этой безбрежности пространства, в этом безлюдьи каждая человеческая точка является как бы естественным центром мироздания. Она становится центром и чисто технически: объективу не дано остановиться на чем-либо другом, не дано найти для себя чего-нибудь более значительное, интересное, драматическое. И меняющееся.

Эту отъединенность человека от человека только по-европейски можно назвать одиночеством. Монгол никогда не был привязан намертво к изначально определенному клочку земли. Наоборот, вся эта земля принадлежала ему одному, он выбирал ее себе сам, и поэтому едва лишь становилось ему неуютно, едва лишь ощущал он потребность в общении с себе подобными, он грузил юрту и нехитрый свой скарб на тележку, запряженную мохнатым монгольским коньком-горбунком, трогался с места и отправлялся рукой подать — за две сотни километров к ближайшему соседу, чтобы, неспешно отхлебнув чайку или кумысу или пригубив чашечку некрепкой архи, степенно потолковать о том, о сем, а затем отправиться дальше.

Так, неспешно и просторно, начинается «Прозрачный Тамир» — отдаленной точкой на горизонте, приближающейся к авансцене сюжета, дробящейся на глазах: лошадь, телега, глава семьи, его жена, их сын. Сейчас они сделают привал, заночуют, а утром лошаденка поплетется дальше, навстречу неизвестной судьбе, ибо хозяина ее, Эрдэнэ, героя трилогии, выгнали из родных мест — за гордость, за независимость, за строптивый нрав. Хотя он и не думал ссориться со всемогущим нойоном, уездным начальником. Он только хотел, чтобы все было по справедливости, он не чета брату своему, Тумуру, отщепенцу, грозе богатых и власть имущих. Подобно знаменитому разбойнику прошлого века, доброму молодцу Торой Банди, Тумур грабит китайских и русских купцов, монгольских богатеев, раздает краденых лошадей и баранов беднякам, да еще смеется над властью.

Эрдэнэ не знает еще, что судьба сведет братьев прямо сейчас, в степи, что ночью, когда все спят, спасающийся от стражников Тумур уведет его, Эрдэнэ, единственное богатство, лошаденку, оставив не только нищим, но еще и осрамленным, ибо какой же монгол без собственной лошади...

И весь фильм, исправно следуя за романом, будет развиваться, как положено в традиционном добром кинематографе — эпизод с Эрдэнэ будет сменяться эпизодом с Тумуром, снова и снова пересекаясь только в самых драматических узлах, где судьбы братьев смыкаются с судьбами народа и страны.

Доржпалам внимательно прослеживает все подробности этого удивительного периода в жизни Монголии: размывание, пусть еще не слишком заметное для его героев, привычного, многовекового средневекового уклада, неожиданные, не мотивированные чем-либо привычным события, невозможные еще вчера крутые, трагические сломы человеческих судеб.

Сейчас, когда где-то далеко, в Европе и в России, идет мировая война, кончается тишина, тысячелетиями стоявшая над Монголией. Грохот мировых событий доносится и сюда. И хотя героям еще кажется, что драматизм их обыденной жизни крепчает по причинам совсем уж непонятным, необъяснимым, на самом деле — все это отчетливые предвестья будущей грозы.

Казалось бы, новая жизнь прекрасно сложилась у Эрдэнэ: хозяин приблизил его к себе, сделал не то управителем, не то счетоводом, лошадь пообещал, даже отправил с деньгами в далекую Ургу по коммерческим делам. Но все это для того, чтобы склонить жену Эрдэнэ к сожительству, опозорить перед всем честным народом. Быть может, вчера Эрдэнэ подумал бы, что виной всему гнев богов; быть может, он и не обратил бы внимания на разъяснения русского кучера Петра, беглого политического, участника революции девятьсот пятого года, преподающего своему монгольскому другу азы классовой борьбы. Но сегодня Эрдэнэ начинает сопоставлять, сравнивать, размышлять...

Лодойдамба, а за ним и Доржпалам не торопят героя, не подыгрывают ему. Они знают, что путь прозрения будет труден и долог, они дают ему возможность вызреть, выстрадать, дойти до всего своим умом. Порой кажется, что они даже несколько педалируют и в то же время притормаживают его переживания, обрушивая на своего героя все новые и новые беды, страдания, мучения. Эрдэнэ узнает об измене жены и набьет поганую морду хозяину, уйдет, куда глаза глядят, будет долго бродяжничать по всем кругам ада оккупированной гоминьдановцами Монголии, попадет в тюрьму, на собственной шкуре испытает всю машинерию пыток, выдуманную азиатскими тиранами. Вот, сейчас бы ему и прозреть, ужаснуться судьбе народа, своей собственной, трагедии Тумура, так и не ушедшего от стражников и тоже оказавшегося к каторжной тюрьме, в колодках... Ан, нет: подобно русскому своему собрату, Григорию Мелехову, Эрдэнэ еще раз сделает ложный выбор, поверив барону Унгерну фон Штернбергу, пришедшему освободить Монголию от китайцев для того только, чтобы поставить во главе «независимого» государства собственную марионетку — Богдо-Гэгена, установить еще более средневековый, феодально-теократический режим.

Вместе с войсками Унгерна сотник Эрдэнэ войдет в освобожденную от китайцев Ургу, увидит собственными глазами гирлянды повешенных вдоль улиц аратов, сорвется, выпустит заряд парабеллума в ближайшего белогвардейца, а потом, пришпорив коня, в экзотической своей форме — огромной белоснежной папахе над черной гимнастеркой с газырями — уйдет в заснеженные горы, не зная куда и зачем, только бы подальше от лжи, попранных надежд, обманутых иллюзий.

Так кончается первая серия «Прозрачного Тамира» — окончательным сломом судеб, готовностью героя к любым переменам, любым превратностям истории; уже не предощущением, а прямым предисловием к решающему выбору.

Эта серия — лучшая часть трилогии, наиболее гармоничная и, пожалуй, наиболее глубокая до сих пор лента монгольской кинематографии.

К сожалению, этого не скажешь о второй части эпопеи. И дело не в том, что эта сложная постановочная картина, с огромными массовыми сценами — вспомнить хотя бы, Народно-революционную армию, ступающую след в след, один солдат за другим, по непролазному снегу — была сделана несколько торопливо.

Рыхлость драматургии, изобилие ненужных сюжетных линий, прерывающихся на полпути, чтобы никогда не закончиться, объясняются причинами куда более существенными. Доржпалам отказывается здесь от традиционной для монгольской литературы формы семейно-бытового романа, позволяющего связать единым драматургическим узлом судьбы героев с судьбой народа, позволяющего смоделировать на крохотной человеческой общности, замкнутой в границах юрты, стойбища, монастыря, конфликты и драмы, свойственные целой исторической эпохе. Здесь, во второй серии, форма эта показалась авторам недостаточной.

В этом был немалый резон: революция, которой посвящена вторая серия «Тамира», страгивает с насиженных мест, бросает в водоворот событий, сводит воедино гигантские человеческие массы, которые становятся коллективным героем эпоса, и ограничиться рамками одной семьи или одного рода, сколь бы

типической ни была их судьба, стало Доржпаламу затруднительно.

Быть может, здесь следовало обратиться к другим традициям, быть может, стоило приглядеться повнимательнее к драматургии, где общее дается через судьбы народные, через судьбу семьи, деревни.

Доржпалам понадеялся на естественный драматизм эпохи, обнаженность ее конфликтов, поляризацию противоборствующих сил. Этого, однако, оказалось недостаточно.

Тем более что герои «Прозрачного Тамира», сделав окончательный классовый выбор, уже не знают столь трагических дилемм, как в пору своих заблуждений; они совершают ошибки, они притираются к найденному пути, к истории, но главное-то уже решено бесповоротно.

И пусть Эрдэнэ несправедливо упорствует, отказываясь вернуться к жене и сыну, пусть, уже став солдатом Сухэ-Батора, пожалеет врага и отпустит его с миром, под честное слово — он уже *стал* революционером, и с этого пути ему не свернуть.

И пусть Тумур, которому отведено во второй серии куда меньше места, чем он заслуживает, удерет наконец из тюрьмы, чтобы отомстить нойонам и белогвардейцам, а потом снова пойдет разбойничать,— он тоже сделал свой выбор, хотя сам еще не подозревает об этом.

Во второй серии драматизм характеров сменяется драматизмом ситуаций. Каждому герою надо непременно найти место в сюжете, и сюжет не всегда выдерживает напор великого множества персонажей.

К тому же во второй части появляются еще и герои реальные, известные из истории, которых не было в предреволюционной части эпопеи. Как прямые и непосредственные творцы и участники событий они требуют к себе и соответствующего отношения. Ибо как обойтись в эпопее о монгольской революции без фигуры ее вождя Сухэ-Батора — полководца и партийного деятеля, дипломата и администратора? Как обойтись без рассказа о вооруженной помощи монгольским революционерам, пришедшей из Москвы? И авторы фильма персонифицируют ее в лице бывшего беглого политзаключенного Петра, ныне советского военачальника, посланного Лениным в поддержку монгольской народной революции.

Все это и многое другое требовало связного и обстоятельного повествования, а сюжет не ждет, и метраж картины не растягивается по воле режиссера. Сознавая это, Доржпалам прибегает к испытанным и спасительным средствам, связывая драматические узлы жестокой мелодрамой (случайная встреча Тумура с женой, известие о смерти его крохотного сына) или детективом (Сухэ-Батор поручает Эрдэнэ пробраться в Ургу и выкрасть у богатого китайского купца хранящийся у него договор между Богдо-Гэгеном и Унгерном).

Однако и этих сильнодействующих средств хватает ненадолго: едва задача выполнена, договор добыт, жена купца, помогавшая Эрдэнэ, погибла,— детектив угасает, а авторам еще нужно показать и жену героя, и его сына, и бывшего хозяина, и русского купца, и жену Тумура, и многих других.

Однако все это впереди — и первые послереволюционные годы, и создание нового государства, и строительство новой культуры, и ликвидация светской власти Богдо-Гэгена, и феодально-ламское восстание начала тридцатых годов.

В третьей серии Доржпалам делает выводы из ошибок предыдущей. Он вновь завязывает интригу тугим, семейно-историческим узлом, он отсекает боковые, чисто повествовательные линии, он понимает, что дай сюжету волю, и подробности превратятся в дробности, и сила традиционной монгольской эпики превратится в ее слабость. Но о третьей серии «Прозрачного Тамира» надо будет поговорить подробно, особо, когда она появится в русском прокате.

В «Прозрачном Тамире» монгольская кинематография сделала, пожалуй, самый решительный свой шаг к освоению эпического кинематографа в современном его смысле. И потому даже недостатки этой трилогии поучительны и плодотворны по-своему не менее, чем ее достоинства, в целом явно перевешивающие недостатки.

Андрей Смирнов

Рябина нежная ягода

«Рябина нежная ягода». Дуся — Наталья Гундырева, Саша Никитина — Натолья Рудная

— ...О чем думаешь?

— Не знаю... Ни о чем.

— Все-таки о чем-нибудь ты думаешь?

— Интересно, о чем я должна думать, когда целуюсь?

— Замерзла?

— Перестань зевать, ради бога! Стоишь с женщиной и зеваешь.

— Виноват. Между прочим, еще шести нету.

— А я совсем спать не могу. На всех чертей, наверное, похожа...

— Ты ослепительна.

— Не надо...И куда нас несет?.. Ну, не надо, пожалуйста.

— Спят все.

— А проводница? Приедем сейчас... Озеро какое-то бесконечное... Смотри — церквушка.

— Это погост. Кладбище видишь? Значит — погост.

— Ненавижу, когда ты таким тоном разговариваешь.

— Каким?

— Вот таким. Менторским. Поучающим.

— Все равно ты в меня влюблена, как кошка.

— Вот дурак.

— Э, молодежь, приехали! — проводница отправилась в тамбур.

— Торопись, он стоит три минуты. Слыхала? Молодежь — это мы.

— Подожди. Поцелуй меня.

Подплыл каменный обшарпанный вокзальчик с цифрами «1912», выложенными по фронтону, и фигурой Меркурия. Перрон оказался мал. Строптивый хвост из двух вагонов остался на открытом пространстве.

— Господи, я же замучаюсь со своей юбкой...

Он спустился на насыпь, поставил чемодан и сумку, растопырил руки. Женщина задержалась на мгновение на высокой подножке и, негромко охнув, прыгнула.

— С приездом! Какой сегодня день, Саня? Суббота?

— Не знаю, ей-богу, так все перепуталось...

— *Воскресенье!* — крикнула им вслед проводница.

День первый

Шофер косился на нее в зеркальце.

Мотора он не выключал, дворники, скрипя тягуче, сгоняли со стекла редкие капли.

Шоколадный, с желтыми подпалинами петух слонялся по двору, ворча. За деревней над темным ельником показалась из-за туч чистая бледная полоска.

Шофер сопел. Жидкие кустики волос вздрагивали на розовой проплешине.

Саша глянула в зеркальце со злобой — он усмехнулся.

Тут Илья затопал по ступенькам.

— Порядок,— сказал он и стал расплачиваться.

Девочка лет четырех и хозяин вышли на крыльцо и смотрели, как они идут.

— Телевизор у хозяев, приемник у нас. Живут — дай бог... Окно прямо на озеро. Что ты, Саша?

— Ничего.

Они остановились.

— Что-нибудь не так?

— Не обращай внимания,— она постаралась улыбнуться и взяла его под руку.— Укачало немножко.

С виду хозяин был моложе тридцати, русоволосый голубоглазый парень, слегка отяжелевший.

— Знакомьтесь,— сказал Илья.— Это моя жена. Ее зовут Саша.

В комнате слабо пахло пылью.

— Кровать новая, хорошая, вставать не захочете... — у Дуси, хозяйки, плавный голосок и такие же, как у мужа, светлые глаза.— Прошлый год купили на Троицу. Отдыхайте, сколько понравится.

— И не на Троицу, а на майские. Сто тридцать рублей отдали под самый праздник...

Хозяин в вязаных носках и девочка стояли в дверях. Девочка дичилась, смотрела исподлобья, а глаза плутоватые, без боязни.

— Одеялку берите, еще и другую дам. Эдуард, приволоки *теть Катину*, зеленую, что в сундуке. А то — перину хотите?

— Хватит, куда!

— Дак студено ночью, не в Крыму, чай. Перина нешуточная, косточки-то погреть, ну? Заморозите жену...

Она засмеялась и лукаво и застенчиво. У нее недоставало бокового зуба, улыбка выходила щербатая, как у подростка.

— Стряпать — на дворе, печка. Растопить умеете? А то мне покличьте. Умываться вон за дверью, покажи, Эдуард. Магазин хороший, а коли повкусней чего, селедочки или колбаски, в Буяново прогуляетесь. Вина белого — в Буянове опять. Молочка, конечно, кушайте, сколько захотите...

Илья присел к девочке.

— Меня Илья зовут. А тебя как?

— Чего стихла, ну? Скажи, как зовут, спрашивают тебя...

— Она, наверное, забыла.

— Знает она, вот девка,— хозяин принес одеяло,— Таня ее звать...

Дуся опять засмеялась.

— Она у нас смутная. То — спасу нет, а то как зверенок, стоит, не гукнет... Пожалуйста, спите на здоровье, утомились, небось? Вы с Петрозаводска будете?

— Мы из Ленинграда,— Илья сел на кровать и достал бумажник.— Значит, рубль с человека, два рубля день, шесть дней — это будет двенадцать. Правильно, Дуся? И молоко. Почем у вас молоко?

— Тридцать копеек.

— Литр в день нам хватит? Саша, ты слышишь?

— Я не знаю.

— А кто знает? Ладно... Дуся, вот пятнадцать рублей, там разберемся.

— Мне неспешно, вы глядите, как вам сподручней. Ну, давайте... Дак коли надо чего, скажите, не стыдитесь...

Хозяева вышли и притворили за собой двери.

Саша в плаще стояла у окна.

— Иди сюда,— сказал Илья.

За окном виднелось озеро, прикрытое стеной дождя, и вода в озере кипела.

— Я не гордый, и сам подойду.

Они обнялись.

— Хозяева не понравились?

— Очень милые хозяева.

— А что?

Она пожала плечом.

— Ты бледная. Приляг, ты не спала толком. Откроем окно и спи. Смотри, какой дождь.

— Не хочу.

Он вынул сигареты, закурил.

— Не надо, Саш. Плюнь. Ведь это же не просто так. Это только так выглядит.

— Все равно.

— Черт, пепельницу надо попросить...

— Может, они в доме не курят.

— Курят, я видел — Эдик курил... Ну, хорошо. И что же мы будем делать?

— Илюша, мне не семнадцать лет, мне тридцать скоро. И все уже не так легко дается. Постарайся меня понять.

В глазах Саши заблестели слезы.

— Я понимаю.

Он прошелся по комнате, стряхнул пепел в горшок с фуксией. Отворил окно, постоял, вдыхая холодный, пахнущий озерной сыростью воздух.

— Только, пожалуйста, я тебя очень прошу, не называй меня женой.

— Ты моя жена.

— Ты даже не замечаешь, когда говоришь «моя жена» про Ларису. У тебя две жены сразу?

Илья коротко взглянул на нее, выбросил сигарету, присел на подоконник.

Саша подошла и положила ладонь ему на шею.

— Не сердись на меня. Я злая. Но я тебя люблю.

— Э, а вы что же, Дуся? Не годится!

— Я наливку лучше люблю, белое-то злое вино. Вы на меня не глядите. Груздочек вон цепляйте, я еще доложу.

Девочка ковырялась в тарелке с глазуньей и не сводила глаз с Ильи.

— И сколько же в месяц выходит, если не секрет? — спрашивал он.

— Почему секрет? Тот раз сто четыре вышло. Еще прежний раз — сто двадцать. А бывает, и полторы набежит.

— Ой, он вам наскажет! Полторы? Где ж полторы, ну?

— Чего, чего? Колька Михалев тот раз сколько угреб? Полторы сотни и вышло.

— Дак Михале-ев! Когда ж ты с Михалевым вровень-то получал? Людей не смеши!

— А тебе солить их, деньги? И так хватит. Здоровье, небось, не казенное.

Все засмеялись, а Дуся громче всех.

— Жить, конечно, можно, при машине,— Дуся вздохнула.— Машина-то заработает. В поле пупок драть —там шибко не разгуляешься.

— Куды, храбрая какая! Много он тебе заработает, сам-то! Ты с мое на нем отсиди, с темна до темна!

— А вы в поле работаете, Дуся?

— Да дома она, с Татьяной. Языком здорова строчить...

— О-ой, выпил — уж себя не сознаешь. Люди незнамо что подумают, ну! Я на ферме работала, покамест в декрет не ушла. Дояркой... А после он на курсах был, опять я работала.

— Дояркой? Нелегкая работка.

— Дак разве она легкая-то бывает, коли работать?.. Что же вы не кушаете ничего? Молчите и не кушаете. Сырку попробуйте.

— Спасибо, я ем.

— Она фигуру бережет.

— Перестань, Илья... Это сыр такой? Я думала — творог.

— Это говорится у нас так — сыр и сыр. Вообще-то, оно с творогу, конечно...

— А музыкантам хорошо платят? — спросил Эдик.

— Музыкантам? Ей-богу, не знаю... А что?

— Вы, значит, не музыкант?

— Нет, я врач. Доктор... А Саша инженер. Разве я похож на музыканта?

— Сказали, вроде, музыкант...

— Это у нас позапрошлый год музыканты жили. Тоже с Ленинграда. Может, знаете? Как его фамилия-то, Эдуард? Жену еще Лидой звать, черненькая такая? Интересная женщина.

— Чего там интересного? Мослы одни.

— А знаете, у нас Танечка ушком хворает. Может, поглядите?

— Это вам к ушнику надо. Бледненькая она у вас... А посмотреть мне нетрудно, давайте посмотрим.

— Илья, как тебе не стыдно, ты же выпил! Ребенка собираешься смотреть!..

— Дуся, обещаю — завтра утром устраиваем осмотр.

— Дак не пожар, чего там... А у вас детки есть?

— Нет, Дуся. К сожалению, нету. Но будут, надеюсь. А, Сань?

— Илюша, ты напился.

— Клевета, ни в одном глазу... Мы, Дуся, если правду сказать, еще и недели не женаты.

— О-ой!

— А знаем друг друга сто лет. Мне десять было, а ей семь, когда нас познакомили. И женихом меня дразнили. И, как видите, накаркали.

— Что ж долго собирались-то?

— Это вы у нее спросите, у Саши... Собрались было, лет десять назад, а она хвостом вильнула... А теперь вот все сначала...

— Судьба, выходит... — сказала Дуся и пригладила дочери челку, упавшую на лоб.— Интересно...

— Уж куда! Выпить у нас не осталось?

— В Буяново можно сгонять,— сказал Эдик.

— А долго туда?

— Навострился! Сиди, дождик вон...

— Илюша, честное слово, тебе хватит!

— Где дождик, где? Прошел давно. В полчаса обернемся. У меня «Ява».

— Саня, ну чего ты нахохлилась? У нас ведь, можно сказать, медовый месяц! Неделя, верней. Отметить надо. Правда, Дуся?

— Да ну тебя, Илья! Куда вы по мокрой дороге! Еще разобьетесь.

— Все будет в порядке, не волнуйся. А, Эдик? Бог пьяных бережет, и влюбленных. А мы — и то и другое! Тут проселок, машин мало. Девочки, ждите нас с гостинцами!

— А ты куда? — крикнула Дуся, но девочка сползла со стула и побежала вслед за отцом.

Женщины остались одни.

Дуся вздохнула и стала собирать тарелки со стола.

Саша смотрела в окно.

— Давайте я посуду помою,— сказала она.

Мотоцикл не хотел заводиться.

Илья, засунув руки в карманы, вертел головой по сторонам, дышал полной грудью.

— Воздух у вас тут — прямо жрать его хочется!

— Да... — отозвался Эдик. — А запчастей днем с огнем не сыщешь.

— Вот разбогатею,— сказал Илья,— куплю дом в деревне и буду в земле копаться.

За забором хихикнула девочка.

— Чего смеешься, Танюха? Сомневаешься?

— Не заводится, змей,— сказал Эдик.— Подпихнешь? Тут под гору, авось возьмет.

Он протянул Илье шлем, сам надел другой.

— Ты мне напиши на бумажке, чего тебе нужно, какие запчасти,— сказал Илья. —Я в Ленинграде поищу.

— Свечами бы разжиться. Мне один обещал, москвич, да забыл, видать... — Эдик забрался в седло.— Ну, понеслась!

Илья налег на мотоцикл.

— Который ни приедет городской — одна песня: желаю в деревню, и все тут,— Эдик усмехнулся.— А я говорю: ну и ехай себе в деревню, кто тебе мешает? А то ж не едете. Видать, не так уж и худо в городе-то...

Ожил, затарахтел мотор.

— Взяла!

Илья перевел дух и полез на заднее сиденье.

— Только это... — прищурился Эдик.— Денег у меня...

— Денег нет? Неважно, у меня есть.

— Ну, держись крепче, доктор!

Эдик тронул плавно и сразу набрал ход. Грязь полетела из-под колес.

Илья пронзительно засвистел.

Во дворе Дуся толкнулась в загородку, за которой месили черную слякоть два подсвинка, залила варево в корыто. Курам подсыпала жменю проса.

На крыльцо вышла Саша, вытерла о передник руки и стояла, глядя на улицу.

— Да чего ты маешься! — улыбнулась Дуся.— Приедут целые, ничего им не будет.., Они, небось, в чайной засели, черти.

— В какой чайной?

— А в Буянове. Воскресенье же.

Дорога была пуста. Изредка вздрагивала вода в озере и доносился негромкий всплеск — играла рыба.

Опять стало накрапывать, сильнее, сильнее, и наконец полило.

Саша лежала, уткнувшись в подушку. В дверь постучали.

— Впрямь что-то долго,— сказала Дуся.— Дождь, как на грех. Говорила дьяволу... Или подрались? Твой-то как? Смирный?

Дуся постояла и вышла.

Вскоре послышался топот, смех и сердитый Дусин голос. В комнату ворвался Илья, грязный, промокший, с бутылками в руках.

— Старушка, ты погляди, чего мы раздобыли!

— Господи, живой! Чего мне только в голову не лезло!

— Это же вобла! Погляди, какая! Я такой сроду не видел! Целая акула! И пива привезли...

— Илюша, ну разве можно так? Мы что, пьянствовать приехали? Бросил меня одну, в чужом доме... Я чуть с ума не сошла.

— Да все нормально, чего ты суетишься! Чего с нами может случиться? Ну, в чайной погрелись немного, переждать хотели... И тут же назад.

Саша посмотрела на воблу, которой размахивал Илья, и разрыдалась.

— Что с тобой? Сашенька, что ты? Не надо, милая, успокойся! Случилось что-нибудь?

Ночью Илья разговаривал во сне.

Саша поднялась на локте, встряхнула его. Илья пожевал губами и успокоился.

В окне виднелся край луны. Иногда он скрывался за облаком, и по стене плыли медленные тени.

Саша долго смотрела на побледневшее, чужое лицо Ильи.

День второй

Илья проснулся хмурый и сел, озираясь. Не найдя Саши, он вскочил с кровати и выбежал за дверь. На кухне никого не было. Саша, чумазая, на корточках хлопотала у плиты посреди двора.

Она подкладывала щепы, ворошила, но огонь плохо ее слушался. Заметив Илью в окне, она невольно выпрямилась и поправила платок, оставляя на лбу полоску сажи.

Сковородка поминутно соскальзывала с плиты, осевшей одним боком, и Саша, чертыхаясь, водворяла ее на место. Она налила в жестянку керосину из полиэтиленовой канистры, плеснула в топку.

Илья стоял у окна. Высоко в неярком голубом небе висело осеннее солнце. Скворец прыгал в траве у крыльца, склевывал и быстро, тревожно оглядывался.

Завтракали под березой, за дощатым колченогим столом. Они накинулись на еду, будто не ели неделю.

Саше хотелось побыть вдвоем, но подошла девочка и стояла, глядя на них.

Илья запивал молоком глазунью и мычал блаженно.

— Куда торопишься? Гонятся за тобой?

Он выбрал метелку зеленого лука покрепче, ткнул в соль и спросил:

— Лук есть будешь?

— Буду, буду,— усмехнулась Саша.

Дуся, вернувшись из магазина, зашумела на девочку:

— Ишь устроилась, ну! Людям дай покушать...

— Не мешает она,— сказал Илья.

Таня заплакала, но мать все же утащила ее.

— А кроме яичницы, ты что-нибудь готовишь? — ехидно спросил Илья.

— Женись — узнаешь,— ответила Саша.

Вскоре Дуся уже мыла крыльцо и бегала к плите присмотреть за варевом.

Илья и Саша сидели за столом, сонные, разомлевшие от еды, от солнца и воздуха. Илья курил. Саша поглядывала на сигареты с завистью, но при Дусе курить стеснялась.

В лесу они изредка перебрасывались двумя словами, а больше — молчали. Принюхивались, глазели по сторонам.

Лес стоял полуголый, светлый, редко слышался птичий голос. У Саши подмерзали ступни в резиновых сапожках. Земля под палым листом остывала.

Когда Илья пропадал за деревьями, Саша останавливалась, сдерживая дыхание, и скоро в тишине долетал к ней его тяжелый, размеренный шаг. Свербила его какая-то мысль, не давала отвлечься. Увидев Сашу, он улыбался, лицо его смягчалось.

Она нашла старую сыроежку с бурой подсохшей шляпкой. В ельнике, выстланном мертвой хвоей, Саша бежала на каждое пятнышко, но грибов не было.

Она исчезала, появлялась, а он все шагал, как заведенный.

Ни о чем его спрашивать Саша не стала.

Вернулись засветло. В доме было натоплено, и Илья открыл окна. Пока чистили зубы, комната остыла.

Саша тихо скулила, когда, голые, они забрались на ледяную простыню.

День третий

Проснулись они одновременно.

— Я что-то раскисла... — голос ее был хрипловат со сна.— Который час?

Илья взял со стула часы и закинул под кровать.

— Ты мой любимый... — шептала, улыбаясь, Саша.

Запах сырого песка проникал в комнату.

В распахнутое окно смотрел пасмурный светлый день, и дождик редко сеялся с прозрачного неба. Листья вразнобой потрескивали под каплями.

— Не сердись на меня, Илюша,— вздохнула она.— Кто ж знал?

Илья засмеялся.

— А, может, и разошлись бы, если б тогда поженились...

— Глупости,— сказала она с обидой.— Ничего бы не разошлись. Ты меня любил, а

это — главное. Господи, какая я дура была, Илюша! — глаза ее вдруг наполнились слезами.— Ведь ты мне давно нравился, с каких пор! Только я этого не сознавала. А вот что-то такое... — она запнулась на мгновение.— И торопился ты... — Саша улыбнулась: — Целоваться с тобой мне не хотелось.

— А теперь?

— Да ну тебя! Семнадцать лет было, Илюша, что же ты хочешь? Я себе бог знает чего воображала, а все вдруг кончится Илюшкой, которого я знаю-перезнаю? И больше ничего не будет? Обидно казалось... А когда узнала, что женился — от злости чуть не повесилась... Все по-дурацки, все! И романы какие-то нелепые, и замужество это... Профуфыкала я свою жизнь, милый!

И она сладко, взахлеб заплакала. Илья прижал ее к себе и рассмеялся.

— А ты все такая же плакса, Сашка.

— Угу...

— Ну, не реви... Все-таки встретились. Хорошо хоть в тридцать, а не в семьдесят.

— Мне еще только будет, нечего прибавлять.

— Тем более. Хватит реветь. Погода вон какая...

— Мне так с тобой легко, Илюша, просто... Я с тобой ничего не боюсь, мне ничего не стыдно, абсолютно ничего! Даже жутко... Мне с тобой притворяться не надо, я такая, какая есть.

— Что ж, с Олегом — пять лет притворялась?

— Да ну... — она вздохнула прерывисто и шморгнула носом.— Пусть я плохая, злая, но неужели любить меня не за что? Я-то ведь знаю, что я многих получше, а мне все время внушали, что я просто взбалмошная баба, истеричка, что мне надо какой-то другой стать, как будто я больная... Да я к нему в кровать лишний раз лечь боялась, честное слово! Боялась развратной показаться, это мужу-то! Все за свободу свою держался. Освободила я его, пускай радуется!

Дуся хоть и посмеивалась, но видно было, что помощникам рада.

— И охота корячиться! — говорила она лукаво.— Маникюр загубите...

Саша встряхивала выдернутый куст и ударяла о край корзины так, чтобы все клубни разом свалились внутрь. С ботвы летела в лицо вода, и жирные тяжелые комья отрывались от корней. Парная земля приятно дробилась в ладони.

Дусино ведро звенело беспрерывно: дзинь, дзинь-дзинь. Иногда Саша ловила на себе ее взгляд и усмехалась в ответ.

Девочка грызла капустный лист, переминаясь возле Ильи. Он корчил ей рожи, и Таня смущалась.

С непривычки заныла поясница. Саша выпрямилась передохнуть.

— Соседи скажут, Пронюшкины обладились, батраков привели... — усмехнулась Дуся.— Гулять ступайте, без вас управлюсь!

— В первый раз, что ли? — Саша махнула рукой.— Каждый год возят, то на картошку, то еще на что-нибудь. В прошлом году на свеклу в самые дожди угодили... А тут одно удовольствие. Земля какая теплая...

Дуся засмеялась.

— Дак, я думала у вас огород свой.

— Я и на целине была. Давно, еще студенткой... — Саша улыбнулась: — Даже грамота где-то валяется...

— Когда? — поднял голову Илья.— В Казахстане?

— В шестьдесят первом, под Акмолинском. Ты был?

— Я раньше был. Разминулись.

— И докторов возят? — спросила Дуся.

— Слава богу, нет. Лекарям, Дуся, положено на месте сидеть. А в институте возили, а как же...

— Кто Таню обещал посмотреть, лекарь?

— Верно. А ну, Татьяна, пошли на расправу! И перекурим заодно...

Сашина корзина наполнилась доверху. Дуся помогла стащить ее в сторону, где высилась груда картошки, и опорожнить.

У крыльца Илья отмывал руки, Таня поливала ему из ковша.

— Я на вас смотрю,— сказала Саша, пере-

водя дух,— и как у вас сил на все хватает? Сколько вам лет, Дуся, если не секрет!

— Чего ж таиться? Сорок пятого я, двадцать семь стукнуло. А с виду-то, небось, с лишком тридцать?

— Что вы! — Саша смутилась.— Вы очень молодо выглядите.

— Ладно, знаем... — с усмешкой сказала она.— Нынче что! Танюшка когда грудная была — вот уж взаправду хлебнула. Другой раз заплачет ночью, оручая была, а худая — былиночка... Дак я и сама в рев, лежу, как корова разливаюсь, а встать — нету сил, каждая косточка гудит. Наскачешься за день-то... Чуть с Эдуардом не разошлись.

Саша покачала головой.

— И никто не помогал?

— Кому ж помочь? Мама-то живая покуда была, да она водянкой хворала, что с нее проку? От водянки и померла... А свекровь далеко — они за Повенцом живут, он не с наших мест, Эдуард-то... Как раз укрупнили нас тот год, а зима такая бестолковая — нету снега, хоть плачь! Померзло все, пересеяли весной, и опять не слава богу — льет, поливает. По самый по август солнышка не видали... Дак разве ж уродит, когда ералаш такой? Ну, он и заладил: в город, да в город, одно знает. Дядя у него там, у Эдуарда, механиком на автобазу устроить обещался...

На ступеньках крыльца перед Ильей стояла Таня и, замирая от любопытства, трогала его горло.

— Не здесь,— поправлял Илья.— Вот, выше... Смотри — я глотаю. Чувствуешь?

Она кивнула и расплылась в улыбке, открыв редкие зубки с застрявшими зеленоватыми волокнами капусты.

— Теперь я.

Он прощупал железы у нее под подбородком и слегка надавил на ухо. Девочка вскрикнула и сморщила лицо.

— Погоди реветь-то... А ну-ка, мне надави. Сильней! Думаешь, мне не больно? А я терплю. Ты льва когда-нибудь видала? Живого?

— Только он добрый лев,— сказала Таня.

— Разумеется, добрый. Все равно иногда он рычит. Когда что-нибудь не в порядке, Или он хочет есть. Правда?

— Только он детей не ест,— убежденно сказала Таня.— Он на веревке пляшет.

Илья засмеялся.

— Ты что-то путаешь, Татьяна. Это в цирке, что ли?

— Его звать Каникулы Бонифация. Он очень добрый.

— А, все ясно... Тащи чистую ложку, телезритель.

Илья ополоснул ложку, нахмурился и озабоченно откашлялся.

— Что-то у меня в горле чешется... Посмотри, пожалуйста, нет ли у меня там небольшого крокодила. Примерно, вот такого...

Таня сосредоточенно заглянула ему в рот.

— Смотри как следует! А-а-а... Нету? Ладно, спасибо... Давай теперь у тебя поглядим. Понимаешь, бывают такие случаи, правда, редко, когда вдруг в горле у человека живет такой маленький крокодил. Надо ему помочь оттуда выбраться....

Женщины сидели на грядке. Дуся рассказывала:

— ...Уж и дом сторговали, я работать определилась на комбинат. У них баб не хватает, прясть некому. А которые согласны, им в общежитии комнату дают... Поглядела, я, поглядела. Веселей, конечно, в городе-то. Культура большая. Парикмахерских полно... А на душе-то камень. Чужие люди кругом. Я с ребеночком. И корову жалко...

— Не решилась?

Дуся вздохнула, помолчала.

— Зазнобу он в городе завел... В столовой работает. Бесстыжая такая курва, с нашей деревни, мужика ни одного не пропустит, хоть самый барахольный... Я и ушла.

— И что же?

— Известно что. Потерся там с месяц... Вечером доить пошла, слышу, в калитку торкается кто-то. Гляжу — стоит, а войти робеет. Щетиной зарос, а рожа-то вся белая, как мукой вымазался. Покойник прямо.. В ногах валялся.

Она опять вздохнула, взяла из корзины картошку с подгнившим боком и выбросила.

— А как не пустишь? — сказала она.— Муж ведь. Нельзя девке без отца. Нехорошо.

Саша кивнула как-то нерешительно. Дуся насторожилась.

— Конечно, вы правы,— сказала Саша и покраснела.— Просто я думаю — смогла бы я так?

Дуся презрительно усмехнулась.

— Роди — узнаешь,— сказала она, вставая.— Мужик он и есть мужик, чего творит — сам не ведает. Какой с него спрос?

Некоторое время они работали молча.

— Если опять надумаете в город перебираться,— заговорила Саша, улыбаясь неловко,— приезжайте, Дуся, прямо ко мне, в Ленинград. Я ведь как раз на прядильном производстве работаю. У нас тоже прядильщиц не хватает, и прописку по лимиту дают...

— Теперь ехать — никакого расчету нету,— сказала Дуся, не поднимая головы, и ведро ее зазвенело еще бойчей.— Председатель у нас новый, уж третий год, Тихон Сергеич, дай ему бог здоровья... Наизнанку вывернется, а зимой сыты будем...

Илья вернулся сердитый.

— Вы о чем думаете, Дуся? Родители, черт вас возьми! Вы когда с ней у врача были?

Дуся сразу заплакала и схватила Таню.

— Илья, возьми себя в руки,— сказала Саша.

— А ты помолчи! Миндалины с кулак, железы увеличены... Носоглотка — ни к черту! Вы чем шутите? Инвалидом хотите ребенка сделать? У нее отит хронический. Запущенный! Не ревите, я с вами серьезно говорю! Когда у врача были последний раз?

— Весной.

— И что он сказал?

— Я все как велено делала,— всхлипнула Дуся.— Сквозняков стеречься велели... Компресс ставить. Горло полоскать... А в больницу не дам!

— Процедуры назначались? Прогревания? УВЧ? Кварц?

— А как же. Ходили, сколько раз ходили! А компресс этот она у меня пол-лета не сымала...

— Здрасьте! Что так весь день с компрессом и бегала?

— Тоже скажете! Дурочка я, что ли? С ночи клала, утром сымала... Все равно в больницу не дам!

— Да погодите... Она у вас босиком по избе носится, по сырому полу. Разве можно! Ноги — первым делом в тепле держать. Летом купалась? Ну хорошо, хоть не купалась... Завтра же поезжайте. Где тут у вас поликлиника?

Дуся кивнула и вытерла лицо.

— Завтра не выходит, — сказала она. — Картошка вон гниет. Уберемся и поедем. Что ж, раз надо.

Илья рассмеялся.

— Да вы в своем уме? Какая, к черту, может быть картошка, когда у вас ребенок нездоров!

В сумерках они сидели на приступочке бани, поставленной на кромке берега.

В небе яснело перед ночью, уходили облака. Вода становилась все темнее, и вместе с темнотой ощутимо поднимался с озера холодный воздух.

— ...Ты такой наглый пришел, ужасный... С усмешечкой,— шепотом рассказывала Саша, вздрагивая от сырости.— Неужели не помнишь? Чего ты ему голову морочишь, говоришь. Все равно разведешься и будешь со мной... — она тихо засмеялась и теснее прижалась к Илье.— А я как раз беременная была, мне чуть не завтра на аборт идти. Я прямо взбесилась... Я не пойму — у вас с ней уже тогда плохо было?

Илья не отвечал.

— А чего же пришел?

Смутное пятно сгустилось в сумраке и толчками приближалось, превращаясь в лодку.

— А мужу сказала? — спросил Илья.— Что я приходил?

— Не сказала,— она усмехнулась.— Сама не знаю, почему...

Стукнула дверь уборной. Эдик, чертыхнувшись, выскочил прямо на них.

— Кто тут? — он всмотрелся.— А-а... привет. Запереть не позабудьте...

И затопал к крыльцу.

Саша приглядывалась к Илье с тревогой.

— Что-нибудь случилось, Илюша?

Он пожал плечом, провел рукой по ее волосам. Жест получился вымученным. Саша невольно отстранилась.

— Все нормально,— сказал он.— Чего ты?

Лодка подошла едва слышно. С берега упал на нее свет фонаря. На передней банке собака перебирала ногами, торопясь на сушу.

— Холодно,— Саша встала.— Я пойду.

Илья остался один.

Скрип сосен под ветром долетал с того берега. Человек привязывал лодку, глухо позванивая цепью.

День четвертый

Рано утром они собирались на рыбалку.

Илья, уже одетый, в куртке, в белых шерстяных носках, укладывал сумку. Он аккуратно закрыл жестянку из-под леденцов, где лежали крючки и кусочки свинца, спрятал, и стал натягивать резиновые сапоги. Нечаянно взгляд его наткнулся на Сашин. Он отвел глаза.

Саша достала пудреницу. Лицо в зеркальце показалось ей вялым, некрасивым. Что-то старушечье в обиженных губах. На Илью она старалась не смотреть.

Он взял в углу удилища из неошкуренной ольхи, высунул их в окно и вылез сам. Протянув руку в комнату, погасил лампу на комоде. Прямоугольник окна засветился бледной синевой.

— Дверей нету, что ли? — сердито сказала Саша.

— Ты засов ихний видела? Всю деревню разбудим.

Пришлось и Саше вылезать в окно.

В сухом, крепком воздухе пахло по-зимнему.

У берега Илья хлопнул по лбу и побежал обратно к дому, сунув удочки Саше. Она спустилась к воде.

Белые нити изморози опушили траву. Из глухого тумана проступали сизые верхушки сосен.

Во дворе Илья столкнулся с Дусей, уже шедшей доить с эмалированным ведром.

— Думала — проспите, — усмехнулась она.— Ай забыли чего?

— Червей! — буркнул Илья, хватая банку со ступенек крыльца.

— Всю-то не словите,— сказала Дуся ему вслед.— Маленечко нам оставьте...

Пока Илья нашел Эдикову лодку, пока отвязывал и нагружал, Саша стояла с удочками и во весь рот зевала, чувствуя, как уходит из тела ночное тепло.

Берег исчез сразу, лодка пошла в парном облаке. На рукавах телогрейки выступили крохотные брызги. Пелена расступалась, разрезаемая лодкой, и снова смыкалась за кормой.

Где-то близко кукарекнул петух. Его крик долго катился по озеру.

Саша ополоснула лицо, быстро сплела косу, натыкаясь на пасмурный, странный взгляд Ильи.

Вкусно булькала вода под веслом. Островок появился из дымки, лодка вошла в протоку. Илья спустил за борт два обвязанных цепью камня и полез за червями. Туман разрывался на клочья и таял на глазах, открывая простор.

— Жирный какой... — Илья аккуратно, «чулком» насадил червя на крючок.— Сам бы съел!

Он передал ей удочку, и Саша закинула. Пока Илья возился со вторым удилищем, она тоненько завизжала, подсекла и в лодку шлепнулся красноперый окунек.

— Чего верещишь? Рыбу распугаешь.

Саша победно ухмыльнулась.

Гулкая тишина повисла над озером. Смолк ветер. Из-за черных далеких сосен поползло солнце.

Поплавок Ильи задергался, он подсек. Оказалось, что ни червя, ни крючка нет и в помине. Саша была в восторге.

— Вот невезуха... — Илья подвязал но-

вый крючок.— Погоди, я сейчас такую лошадь поймаю — позеленеешь! Что у тебя, медом намазано? — огорчился он, когда Саша вытащила еще окуня.

Наконец Илье попался подлещик, и он сразу повеселел.

— Твоим ли носом рябину клевать, рябина — ягода нежная! Вот это рыба! Уха будет — слюнки проглотишь. Я лаврового листа у Дуси взял и перчику...

Они сидели, поглядывая то на свой, то на поплавок соседа. Забормотала осока на ветру. Лодку стало поворачивать.

— Ловись, рыбка, большая и малая,— сказал Илья.

— Мерзни, мерзни, волчий хвост,— ответила Саша.

Костер дотлевал, и запах печеной картошки примешивался к дымку. Они устроились под кривой сосной на островке.

— Черт с ней, с ухой,— сказал Илья.— Нет рыбы лучше колбасы.

Он с сомнением повертел садок.

— Может, хозяевам отвезти? Засмеют ведь.

— Выпусти, — сказала Саша. — Тут на одну сковороду не хватит.

Илья сошел к воде, побросал в озеро весь улов — подлещика и четырех окуней.

Саша негромко запела:

Ты родная моя матушка,
Пожалей меня, несчастную...

Тягучая мелодия потекла над берегом. Голос у Саши был чуть надтреснутый.

Тяжело мне во чужих людях...

Илья усмехнулся и полез наверх к костру.

— Что ж замолчала? — сказал он, присаживаясь.

Саша не отвечала.

Он откупорил бутылку «Рислинга», достал из сумки колбасу, батон, протянул Саше.

Она покачала головой и легла в траву.

Отправив в рот помидор, он нарезал хлеб, потыкал картошку и сообщил:

— Сейчас готова будет.

— Иди ко мне,— сказала Саша.

Илья растерялся.

— Угу... — промычал он, торопливо проглатывая.

Он придвинулся, наклонился к ее лицу.

Почувствовав его дыхание, Саша открыла глаза. Она обняла его и поцеловала. Губы Ильи, сухие и теплые, дрогнули и остались неподвижны.

Саша посмотрела удивленно.

— Думай, что хочешь,— вдруг сказал он, сел и отвернулся, уставясь вниз.— В конце концов... я пытаюсь быть честным. И перед тобой и перед собой...

Он замолчал.

Саша лежала, бледная, зажмурясь, и крепко сжав губы.

Он закурил. Услышав спичку, Саша села и взяла сигарету из пачки. Закурила и отодвинулась.

С озера донесся стрекот мотора. Они проводили глазами лодку, подскакивавшую на волне.

— Все ты врешь,— Саша подняла голову и взглянула Илье в лицо.— Ты о ней думаешь, и тебя совесть мучит.

— А тебя совесть не мучит? — сказал Илья.

— Ты только с виду не такой, как все. И нагадить и чистеньким остаться — вот ты чего хочешь! Нет, не мучит меня совесть, ни вот столечко не мучит! — голос Саши срывался от гнева.— Ты хочешь, чтобы я мужа от жены увела и ее же пожалела? Да я ее ненавижу! Плевать я хотела, какая она там на самом деле, хоть сто раз хорошая! А доброй выглядеть не собираюсь... Ты ее жалеешь? Пожалел волк кобылу! Что же ты ее раньше не пожалел.

Илья усмехнулся криво и вдруг закричал:

— О чем же ты раньше думала? А теперь, значит, побегала, побило тебя мордой об стол, и просветление наступило?

— Мстишь, что ли? За старые обиды?

— Ничего не мщу, глупости! — вскипел Илья.— Хищница ты, Сашка, стала. Озверела от неудач, решила — хоть этот, а мой будет! И вцепилась мертвой хваткой!

Саша, словно поперхнувшись, опустила голову. Подбородок ее дрожал. Она помолчала, сдерживаясь.

— А ты еще ко всему — дурак,— спокойно сказала она.— Хотя бьешь больно, знаешь куда... Неудачница, правда. Не вышло из меня никого. Может, и не должно было выйти.. Показалось маменьке с папенькой, а я и уши развесила... А хищница... — она вдруг улыбнулась открыто, почти весело: — Да что же в тебе такого, чтобы вцепляться мертвой хваткой? Ради чего? Красавец ты, что ли, такой? Или денег у тебя много? Квартира, машина, тряпки из-за границы возишь? Нет же ни черта! Или мужчина ты бог знает какой? Смотри, как ты себя ценишь... Да какая же корысть за тебя замуж выходить?

Илья слегка оторопел.

— Давай кончать эту волынку, а то мы бог знает до чего договоримся... Ты не бойся, я с собой ничего не сделаю. Ничего страшного. Ну, не вышло... Просто то, что ты затеял, тебе не по силам. Зачем такие страдания?

Илья угрюмо смотрел в одну точку.

— Вчера-то, что ж, не в себе была? — пробормотал он с усмешкой.— От любви помирала...

— Давай-ка собираться, поздно уже.

Саша собрала сумку, загасила головешки.

— Ничего не забыли? — сказала она, оглядываясь.

Илья стоял растерянный, притихший.

— Я не могу без тебя жить, Сашка,— сказал он.— Я никогда не встречал такой, как ты.

Он говорил негромко и так серьезно, что Саша невольно смутилась...

У дома они увидели колесный трактор Эдика. Сам Эдик сидел на кухне со сковородой в руке, жевал картошку с салом и беседовал с краснолицым бригадиром в потертой шляпе.

— А вот горбатого тебе,— говорил Эдик.— Сам ехай.

— А это мы поглядим,— спокойно отвечал бригадир, прогуливаясь к печке и оборачиваясь на стукнувшую дверь.

Они поздоровались и прошли в комнату.

Бригадир поднял с полу гвоздь, осмотрел его и положил на подоконник.

— Свое добьешь и к Серегину. Уберешь серегинскую — тогда гуляй,— он наклонил ведро и черпнул воды со дна.— И отдыхающие вон у тебя. Деньгу гребешь, а все бузу порешь.

— Горбатого тебе, — однообразно отвечал Эдик, жуя без остановки.

Напившись, бригадир вылил остатки в горшок с цветком и повесил ковш на место.

— Ты поаккуратней, с горбатым-то,— посоветовал он.— Вода у тебя на исходе, сбегать надо...

Когда за ним захлопнулась дверь, Саша зашла умыться. Эдик вдруг сорвался с табуретки и закричал в окно:

— Затычку нашли! Ты бы лучше Михалева своего посадил! А я тебе не железный, за каждого сачка ишачить! — и пнул табуретку ногой.

— Ты чего буянишь? — сказал Илья.

— А Дуся где? — спросила Саша.

— Где, где... — буркнул Эдик, кивая на Илью: — Угнал сам в больницу с Танюхой... Сижу вот, холодное кушаю.

— Давайте разогрею,— сказала Саша.

— Да ладно! Съел уж...

В комнате Саша надела халат, порылась в сумочке, нашла таблетки. Проглотила одну, запила молоком из банки.

На кухне Эдик стаскивал сапоги и кряхтел.

— У тебя часы есть? — спросил он.

— Есть.

— Толкни минут через двадцать, а?

— Чего ты шумел? — сказал Илья.

— А! — Эдик махнул рукой и растянулся на топчане.— За горло берут, оглоеды! У Ступакова Гришки баба девку опять принесла. А у него их и так три штуки. Четвертая выходит! Гришка, понятно, загулял. А я — труби за него!

Он зевнул и отвернулся к стенке, ворча:

— От кукурузы от этой из ушей дым идет...

Илья разбирал сумку.

— Спросить хотел,— повернулся Эдик.— Чего такое волюнтарист?

Илья усмехнулся.

— Ну, это....

— Шпана, что ль?

— Да нет,— рассмеялся Илья.— Это человек, который действует вопреки объективным законам природы... Своевольничает, в общем.

— А...

— Стакан вина выпьешь?

— Вина? Ну, давай...

Илья уловил неуверенность и хмыкнул.

— А может, не стоит?

Эдик мучительно поворошил в затылке.

— Ладно, хрен с ним... И так спать охота,— он вздохнул и закрыл глаза.— Вечерком если — другое дело...

Илья зашел в магазин.

Женщины, толпившиеся у прилавка, замолчали и повернулись к нему. Он неуверенно поздоровался. Ему ответили — кто сдержанно, кто весело. Звонко хихикнула какая-то бабка.

Чувствуя, что смущается, Илья спросил, кто последний, и стал за девушкой в тулупе, от которого шел сильный кислый запах овчины.

Очередь двигалась неторопливо. Здесь все были знакомы друг другу, и продавщица и покупатели, все по-северному окали и вместо «да» говорили «ну». Говорили быстро и отрывисто — Илья не понимал половины.

Наконец он оказался у самого прилавка. Продавщица подняла голову в ожидании, а женщины, искоса поглядывавшие на Илью, примолкли.

Молчал и Илья.

— Чего вам? — терпеливо спросила продавщица.

Непонятная робость вдруг сковала ему горло.

Он тупо смотрел на зеленый платок продавщицы, не произнося ни слова, одеревянев, и краска разливалась по его лицу.

И продавщица смутилась.

— Брать чего будете, ну? — повторила она грубым голосом и нахмурилась.

Сзади засмеялись.

Илья оттолкнул соседку, выскочил из магазина и побежал по улице...

День пятый

— Опять я заснула? Господи, что это со мной! Который час?

— Четверть третьего.

— Кошмар! Перед Дусей неудобно... Вставать надо, да?

— А все равно льет, носа не высунешь.

— Ты, небось, с голоду умираешь? А вообще, чего я переживаю, правда? Могу я хоть раз в жизни поваляться?

Вода за окном бормотала на разные голоса. Поток скатывался по желобу с крыши, бил в ржавую железную бочку, мокнувшую на углу дома.

— Саш,— сказал Илья,— может, позвонишь? Попросишь еще хоть пару дней? Шестнадцатое уже.

Она покачала головой.

— Заболей. Бюллетень сочиню.

— Конец квартала, Илюша, такая запарка... У меня отпуск за свой счет, не как некоторые...

— Я четыре года в отпуске не был.

— Меня ждал, что ли?

— Тебя.

Она взяла ладонь Ильи и легла на нее щекой.

— Ты чего это?

— Сашк... — он смотрел на нее и улыбался.— Сколько у тебя было мужиков?

— Что за глупости? — с досадой, сердито сказала она.— А если я скажу — сто? Ты оденешься и уедешь? Так, что ли?

Илья принужденно рассмеялся.

— Чего ж ты раньше не поинтересовался?

— Вот взъелась... Ладно тебе!

— Все-таки как ты изменился, Илья! — покачала головой Саша.— Если бы ты меня не окликнул в этой самой пельменной — в жизни не узнала бы. Другой человек... А какой ты был хороший! Ты когда на меня смотрел, у тебя лицо было совершенно идиотское, — она выпучила глаза и приоткрыла рот,— вот такое! Смешной... И уши торчали.

— Сроду не торчали.

— Тогда торчали. Ты же лысый был, стригли вас в школе...

— А у тебя зато всегда коленки красные были.

— Запомнил! Они у меня и сейчас не лучше... Ты был такой милый...

— То-то замуж за Олега вышла.

— Всю жизнь поминать будешь?

— Милый... — Илья усмехнулся.— Так бы и помер в девках. Славку Розанова помнишь? Вот он меня уму-разуму и научил. Ты, говорит, книжек поменьше читай, комплиментик какой-нибудь про глазки, про ушки — и свет вырубай!

— Фу, гадость какая!

— Да... Я уже в институте учился, а все таскался со своей невинностью, как с писаной торбой... Другой раз вижу — понравился. Сама придет, рядышком сядет, послушает, послушает, а там глядишь — она в коридоре с тем же Славкой целуется... И с горя вспомнил Славкину науку. Такую ересь понес! Но уж все по правилам — и про ушки и про ножки. И пошли дела на лад прямо на глазах...

Саша умирала со смеху.

— ...И оказалось, есть у тебя душа или нет — неважно. Важно знать сумму приемов. Как во французской борьбе.

— И со мной, значит, сумма приемов?

Илья ухмыльнулся хитро, а Саша швырнула в него подушку.

День застыл и не кончался, тягучий, уютный.

Временами комнату заливал сумрак, казалось, что вечереет. Потом налетал на озеро ветер, стекло дребезжало в окне, и скоро опять светлело. Ночь все не наступала.

Ни на минуту не смолкал дождь, вода звенела о край бочки.

Саша пила молоко в кровати, обложившись подушками и завернувшись в одеяло. Когда Илья молчал, она скучала.

— Чего не ешь? — спрашивала она нетерпеливо.

Илья в трусах и в свитере скрючился у окна с приемником в руках. Менялись голоса, мелодии, захлебывалась чья-то морзянка.

— Опять страдания?

Он усмехнулся.

— Врач, а натощак куришь,— сварливо сказала Саша.

— Я на себя злюсь,— отозвался он.— На то, что раньше не ушел. Чего ждал? Все ясно было... Другой раз дня за три слова не скажем. Молчим. Молчим — и все. А увижу, что она помириться хочет — нарочно какую-нибудь грубость ляпну. Чтобы всякое желание отбить...

Саша слушала отчужденно.

— А зачем терпела?

— Любила, наверное.

— За что?

Он пожал плечами.

— А полегче можно вопрос?

Прикончив молоко, Саша отставила банку и потянулась за сигаретами.

— Не надо, я сама,— раздраженно сказала она, когда Илья хотел подать ей пачку.

Прикурив, устроилась поудобнее, подоткнула одеяло.

— Я одного не пойму — зачем тут я затесалась? Пришла, змея, семью поломала...

— Не было семьи. Ломать нечего... Пыжились вначале — не вышло. Ну и ладно, все довольны. У нее своя жизнь, у меня — своя...

Вкрадчивый французский голос плыл по избе, по темным бревнам к почерневшей матице, к березовым веникам, развешанным вдоль печи на просушку.

— А я всегда люблю за что-нибудь,— сказала Саша.— И знаю, за что. Или придумаю... А терпеть вот так — не стала бы. Собрала бы манатки — только бы ты меня и видел.

— Это сказать легко.

— А я однажды так и сделала. И не жалею. Ну, тряпки подешевле... Зато сама каждую копейку заработала.

— А родители?

— Родители за свои деньги захотели в мою жизнь вмешиваться. Мне это ни к чему.

— Нельзя так, Сашка,— Илья покачал головой.— Чем ты хвастаешь? Все ниточки пообрываешь... Что ты всех своей меркой меряешь?

Саша смотрела на него враждебно,

— Что ты понимаешь? — презрительно сказала она.— Ты думаешь, я не могла замуж выйти опять? Охотников хватит. Могу поделиться, кому надо... Вон один, два года за мной ходит... физик. Ему сорок, а он мне стихи пишет дурацкие. Скажу — не могу сегодня, он и не рыпается, до утра не звонит. Пришел бы проверил — может, я с другим? Приревновал бы. Скандал устроил! Где там... Как телевизор. Включишь — работает, поверну ручку — он и замолк... Я себя уважать хочу хоть за что-нибудь. Я лучше от первого встречного ребенка рожу, а лишь бы мужа мне не надо!

Илья развеселился.

— Выходит, тебе мало, что любят, — засмеялся он.— Тебе надо, чтобы любили так, как тебе хочется.

— А как же! — она с яростью хлопнула по одеялу.— На кой черт тогда все эти книжки? Все эти Наташи Ростовы и Настасьи Филипповны? Если в жизни ничего этого нету? Господи, чего я только не делала, чтобы эта проклятая обыденность между нами не влезала! Я не про обед — я целый полк накормлю и обстираю играючи. Было бы ради чего! А Олег мне говорит: «Ты хочешь, чтобы мы сто лет прожили вместе и дрожали при виде друг друга, как в первый раз. Так не бывает». ...Почему не бывает? Да зачем же я на свет родилась? Женщина я или нет? Если ни один не способен за меня глотку перегрызть! Не все! Один только человек! — голос ее задрожал, но Саша сдержалась.— А не бывает — так я и одна не помру...

Илья подошел и обнял ее. Саша уткнулась ему в плечо.

— Я ведь знаю,— хмуро сказала она.— Небось, думаешь, спектакль устроила, цену себе набивает... Я себя твоей женой не считаю. И то, что у нас происходит, ни к чему тебя не обязывает, запомни. И меня тоже...

Ночью Саша встала напиться.

Накинув халат, она ощупью бродила в сыром холоде сеней, наступила впотьмах на кота, и он с пронзительным визгом взмыл у нее из-под ног, а Саша отлетела к двери и наткнулась на ведро, которое искала.

Хозяева не проснулись. Донесся до нее только тихий издевательский смех Ильи.

Напившись, Саша вернулась в комнату.

— Я думала, у меня инфаркт будет.

— Не знаю, как у тебя, а у кота — наверняка,— прошептал Илья.

Румяная луна стояла посреди черного небосвода. Давно и незаметно перестал дождь. Все за окном переливалось и блестело глянцем — озеро, и мокрая земля, и мокрые лодки на берегу, и сосны на той стороне.

— Ну, где ты там? — проворчал Илья.

Саша спросила:

— Ты бы мог покончить самоубийством?

— Терпеть не могу покойников,— сказал он.

— А как же ты анатомию проходил? У вас же их там режут?

— И чего тебя к ночи на всякую мерзость тянет?

Саша рассмеялась.

— Чего ты?

— Мне с тобой очень хорошо, Илюша.

— Ну, и слава богу... Иди ко мне, чего ты там не видала?

— Сейчас...

Она взяла щетку и стала расчесывать волосы, глядя в окно.

— У тебя раскладушка-то есть? —спросил Илья.

— Дома? Нету.

— А на чем я спать буду? На полу?

— У меня диван есть.

— Короткий, небось... Давай раскладушку купим.

— Диван, как диван.

— А потом ты родишь мне троих детей,— сказал он.

— На раскладушке?

— Ну, двоих. Сколько захочешь, столько и родишь. Ты еще не беременна?

— Иди к черту!

— У нас все будет по-человечески, да, Сашка?

— А любить меня будешь, как раньше?

— Как раньше не буду.

— Почему?

— Раньше я думал, что у тебя под платьем крылышки...

Саша сняла халат и скользнула к Илье под одеяло. Пружины отозвались нежным стоном.

— О господи, ну и кровать!..

День шестой

После дождя похолодало.

Прямо из леса они пришли на почту. Пока ждали, Саша перебирала грибы в корзине.

Белобрысая девочка лет шестнадцати, сидевшая за загородкой, украдкой рассматривала Сашу.

Илья вставал, шагал от стены к стене, изучал на стенах плакаты, в которых объяснялось, как писать адреса и посылать фототелеграммы. Потом возвращался к Саше, брал ее за руку.

Зашла еще одна девушка, приодетая. В руках она держала туфли на каблуке. Девушки шептались, склонясь на барьер.

— Долго еще? — громко спросил Илья.

— В течение часа,— сказала белобрысая и покраснела.

За окном шло стадо, потренькивали жестяные колокольцы. Коровы неторопливо месили размокший проселок. Они мычали, приближаясь к дому. Из ноздрей у них вырывался пар.

Зазвонил телефон.

— Ленинград!

— Я подожду на улице,— сразу поднялась Саша и вышла.

Илья взял трубку.

— Лора? Это я. С приездом... С приездом, говорю!

Девчонки у барьера делали вид, что заняты открытками.

— Так вышло...— негромко, ровным голосом говорил Илья, и пятна медленно выступали под его скулами.— Все нормально, приеду, расскажу. Как ты отдохнула?...

За забором, к которому прислонилась Саша, росла рябина. Поднявшись на цыпочки, Саша сорвала гроздь. Дерево обдало ее брызгами. Во рту от ягод становилось горько и свежо.

На ветку уселась синица и тоже стала лакомиться.

Илья вышел и сразу закурил.

— Иди домой,— сказал он.— Иди. Я приду.

Он посмотрел ей в глаза.

Саша взяла корзину и ушла.

В сарае Дуся доила корову.

— Хорошая, хорошая, кисанька моя,— приговаривала она с ласковым беспокойством.— Чего ты маешься, Милушка, ну?.. Не балуй! — сердито прикрикнула она, обернулась и увидела Сашу.

Саша стояла и смотрела, как доит Дуся.

— Чего там Татьяна притихла? — спросила Дуся.

— Телевизор смотрит. Может, помочь чего? Давай я ее накормлю.

— Ты с грибами своими сладь.

— Уже кипят. Руки вон не отмываются...

— Милка что-то тревожится,— вздохнула Дуся.— Уж не захворала ли?

Струйки молока позванивали о подойник.

— Трудно доить? — спросила Саша.

— Руки чистые? На, пробуй,— усмехнулась Дуся.

Саша села на ее место, потянула раз, другой.

— Дак кто ж так доит! — помирала со смеху Дуся.— Гляди, не тискай. Она у нас барыня... Ты сиську покрепче ухвати, всей пятерней, сколько влезет. А сосочек мизинцем прижми, да мягонько так, легонечко. Ладонью-то надавишь, погнала его книзу, теперь оттяни малость — оно и побежит...

Саша взмокла от стараний и наконец выдавила ручеек.

— Ну, слезай, вишь, она переживает, мою руку знает.

— Фу-фу! — вздохнула Саша.

— А ты как думала? Сперва-то ночи не спала, ручки знаешь как болели!

Из-под Дусиных рук бежали ровные прерывистые струйки.

— Твой-то пришел?

— Гуляет,— весело сказала Саша.

— Что ж мало погостили? И в самую мокроту... Летом приезжай, в июле. Купаться можно, ягод — потопчешь больше, чем наберешь... Хотя, куды тебе летом! Отпрыгалась...

— Почему?

— Дак рожать, небось, будешь? — Дуся удивилась.— Или хвораешь?

— Посчитала...— сердито сказала Саша.

— А чего ж стыдиться? Нынче сентябрь, у тебя и выходит как раз июнь, а то июль.

Они помолчали.

— Замужем-то долго была? — спросила Дуся.

— Четыре года.

— Бросил, что ли?

— Почему бросил? Я сама ушла.

Дуся усмехнулась.

— Боевая... Как же без детей-то ухитрилась? За четыре года? Или хвораешь?

— Муж не хотел,— сказала Саша и насупилась. — И родители уши прожужжали: «Молодые, сами еще не жили...»

— Чудно... Чего ж расписывался, раз детей не хотел? Баловаться только? А ты-то что ж? Взяла б да родила. Мало, что не хотел.

— Дура была,— сказала Саша.

Дуся засмеялась.

— Мне мама, покойница, рассказывала... Раньше-то принесут попу крестить, а он обязательно девять месяцев обратно сочтет. Чтоб, не дай бог, на пост на какой не попало. Если в пост бабу тронул — за великий грех считалось. Отказаться мог батюшка-то: не буду и все, ходи некрещеный! А постов много, заскучаешь поди...— она опять засмеялась.— А теперь как? Октябрь, февраль да август — самый урожай на ребятишек. Тут они друг за дружкой, спасу нет... Праздников-то сколько? Новый год, майские да октябрьские! Мне Гранька Ряхина сказала, я прямо обмерла! Танюшка у меня с февраля месяца, второго числа. И выходит, что майская, с самого праздника!

— Дуся,— сказала Саша,— присмотришь за грибами? На плите там...

Дуся слила молоко в ведро и взглянула на Сашу.

— Ступай, не тревожься...

В небольшой буяновской чайной стоял галдеж, народу к вечеру понабилось. Угловые столики пропадали за нависшею стеною дыма.

— ...С нашей деревни шестьдесят два мужика на фронт ушли,— рассказывал Илье чубатый парень, одетый в черную кожаную куртку.— А пришло — семеро. И то один через год помер... Работать некому, а есть охота.

— Вспомнил! — усмехнулся его товарищ с сонным красивым лицом.— То когда было? Он про сейчас спрашивает... Вы про сейчас?

— И про сейчас,— кивнул Илья.

Напротив Ильи сидел лысый мужчина лет пятидесяти в темном клеенчатом плаще. Его чернявый сосед ухаживал за лысым на все лады, подливал вина, убегал за горячим. Разговаривали они вполголоса, до Ильи долетело что-то про шифер. Лысый снисходительно кивал.

— Тут,— как поглядеть,— сказал второй парень.— Вот с моего года ребята, Горшков Петр — в Сибири, с армии прямо на стройку мотанул... Толик Сидякин в Великих Луках на тамошней бабе женился. У всякого своя зацепка... Никола! Вали к нам! — он махнул кому-то в толпе.— Вы его спросите, он как раз с Красозера будет...

Илья увидел милиционера, с тарелкой супа в руках пробиравшегося к их столику.

— Я-то пацаном был после войны,— снова заговорил чубатый.— А запомнилось... Покушать всякому требуется. Летом — ладно, щей из крапивы я б и сейчас похлебал... А зимой — из рыбной муки лепешка, и то не каждый день! Трудновато, когда кушать хочется.

Милиционер поздоровался, парни сдвинулись, нашли и ему местечко. Он снял фуражку и принялся за суп.

— Об чем толкуете?

— Товарищ вот, отдыхающий, интересуется, куда народ с Красозера подевался...

— Из газеты, что ль? — милиционер покосился на Илью.

— Сказали ж — отдыхающий, с Ленинграда.

— Хороший город,— сказал милиционер.— «Зенит» ваш вчера «Арарату» проиграл, один три.

— В Ереване играли? — спросил Илья.— Вечно они на выезде очки теряют...

Чубатый тронул милиционера за локоть.

— Ты скажи, Никола... Ваших много не вернулось?

— С войны, что ль? Ни одного.

— Слыхал? — он обернулся к Илье.— А ушли?

— Все и ушли. Сколько было, за полсотню...

Ел он аккуратно, не торопясь, и приглядывался к Илье.

— Вон Зинка, буфетчица,— он показал на женщину за стойкой,— тоже с Красозера, земляки мы. У ней полдеревни родня, Парфеновы. Дед у ней кузнец был, и батя, и дядьев четверо, отцовых братьев... Последнего, дядю Егора, под Винницей бандеровцы убили. Уж и война кончилась... А вы в Красозере бывали?

— Сегодня,— сказал Илья,— по грибы ходили, наткнулись...

— На кладбище не были? — спросил старшина.— У меня там мамаша.

Лысый с приятелем ели и пили, прислушиваясь к разговору соседей.

— Я когда с армии пришел,—рассказывал парень с сонным лицом,— погулял с месяц и скучать стал. В Молдавии служил. Много чего поглядел... И в Одессе был. В Ростове тоже был... А дома что ж?

— Почему же остался? — спросил Илья.

— Слабинку дал...— парень вздохнул.

Милиционер и чубатый рассмеялись.

— Ленке-то скажу, она тебе пропишет слабинку, — пообещал чубатый.— Женился он...

— Ну, кабы все от скуки драпали, тут окромя волков давно бы никого не было,— заметил милиционер и объяснил Илье: — Укрупнили нас. И совхоз теперь в соседстве... Люди-то не пропали, не сгинули. Которые в совхозе, которые здесь, в Буянове. Конечно, отдельные товарищи имеются, которые в город подались. Живут люди...

Недовольно оглянулся лысый — в углу ребята в форменных куртках студенческого стройотряда запели под гитару что-то неразборчивое.

— Чего это у них на спине намалевано? — спросил чубатый.— Не по-нашему...

— По латыни, — сказал Илья.— «Через тернии — к звездам»...

— Космонавты,— засмеялся второй.— Птицефабрику они у нас строят...

— Это еще поглядеть надо, чего они настроят,— сказал старшина.

Все помолчали.

— Страху нет! — сказал вдруг лысый и оглядел стол.— Страх позабыли. Чего хочу — то ворочу! Вон, развалились...— он кивнул на студентов.— Поотрастили лохмы да бороды и горланят! Уважения никакого... Его бы, дьявола, под нулек-то побрить да на лесоповал на годик! Мигом бы очухался. Скучно, вишь, ему! — передразнил он парня.— Тебе бы каши березовой — ты бы всю скуку позабыл...

— Вспотел ты, что ли, папаша? — ошалело спросил парень.

— Я те вспотею, сопля вонючая! — лысый побагровел.— Я тебе в отцы гожусь, а ты мне тычешь? От горшка два вершка, а туда же, рассуждать лезет... Бардак развели, а с ними все цацкаются!

— А ну, вали отсюда, падаль,— негромко сказал чубатый и взял пустую кружку. — Да пошустрей.

Лысый вскочил и отбежал на шаг.

— Ты у меня пятнадцать суток схлопочешь, бандитская морда! — пообещал он.— Слыхал, старшина? Чего ты сидишь?

Милиционер отодвинул пустую тарелку, встал, натянул фуражку. Он кивнул Илье и, озабоченно глядя на парней, сказал им:

— Вы тут поглядите, ребята, чтоб никто не нарушал. Мне на дежурство...

Вслед ему грянул хохот.

Лысый оторопел на секунду, схватил шляпу и кинулся к дверям, а за ним и его собутыльник.

Тут Илья увидел, что у входа стоит Саша и, щурясь от дыма, оглядывает столики.

Он подошел к ней.

— Ты как сюда попала?

— На помеле,— сказала Саша.

На них смотрели со всех сторон. Илья слегка растерялся.

— Понятно,— он неуверенно усмехнулся.— Пойдем домой?

— Иди,— она пожала плечом.—Я хочу посидеть.

Илья взял ее под руку и подвел к столику.

— Знакомьтесь. Это Саша, моя жена.

— Леша,— представился чубатый.

— Василий.

— Пива хочешь? — спросил Илья.

Она кивнула.

Пока Илья ходил за пивом, на свободный стул уселся дед со стаканом чаю. Он расколупал крутое яйцо и, сняв шапку, приступил к еде.

Илья принес всем по кружке.

Саша отпила глоток, неторопливо поглядела по сторонам.

— Кисловатое.

— Зинка разбавляет,— согласился Василий.

Илья протянул сигареты, но Саша покачала головой.

— Вы отдыхайте, а мы пошли,— встал Леша.

— Приятно было познакомиться...

Подошел один из студентов и, зыркнув на Сашу, спросил:

— Стул можно забрать?

— Хоть все.

Саша подперла щеку ладонью и с усмешечкой сказала:

— Ну? Хорошо тебе было?

Илья тихо рассмеялся.

— Не сердись...— он накрыл ее руку своей.

— И друзей нашел.

— Ребята как ребята...

— Конечно. Со мной ведь не о чем говорить...

— Чего ты ершишься, Саня? Ну, хочешь я тебе стихи почитаю?

Он улыбнулся смущенно, глянул по сторонам и, пригнувшись к Саше, стал вполголоса читать:

...Сквозь прошлого перипетии,
И годы войн и нищеты,
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.
Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя,
Здесь были бабы, слобожане.
Учащиеся, слесаря...
...В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости, и неудобства
Они несли, как господа...

Дед сомлел с горячего чаю и задремал, склонив на грудь подбородок, по соседству ужинала бригада шабашников за двумя сдвинутыми столами, прислонив к стене ящики с инструментом.

Кроме них сидели тут механизаторы и шоферы, оставившие машины на улице у дверей, женщина с двумя детьми и множеством узлов, добиравшаяся, видно, издалека, патлатые стройотрядовцы, среди которых были ребята разных национальностей и даже два негра, девушки-скотницы, стоявшие за карамелью, мальчишка с бидоном, и еще много всякого случайного и неслучайного люда, завернувшего поглазеть, погреться и почесать языки после работы...

— Черт его знает... откуда оно берется? — тихо сказал Илья.— Животное какое-то чувство. Такое, что кровь в жилах гудит и в горле схватывает... Как будто все это уже было когда-то, и теперь я припоминаю...

Он опять стеснительно улыбнулся.

— Разговорился я? Да?

Саша подняла голову.

— Илюшенька, милый, не бросай меня, пожалуйста! — судорожно всхлипнула она, и слезы хлынули по ее лицу.— Я тебя так люблю, я даже не думала, что кого-нибудь смогу полюбить так! Я все для тебя сделаю, все, что захочешь, только пальцем шевельни! Я за тобой на край света пойду! Ну, хочешь — на колени встану?

— Что ты, что ты, Саня, что с тобой?

Илья, вконец растерявшись, попытался

подхватить ее под руки, но Саша вырвалась и бухнулась на пол, на колени.

Дед вздрогнул и проснулся.

— Сашка, с ума сошла! Люди смотрят!

— Только будь со мной, родной мой, не уходи, я с собой не знаю, что сделаю, только будь со мной! Я тебе на шею вешаюсь, да? Ну, и пусть, думай, что хочешь, а я без тебя жить не могу!..

Вокруг посмеивались, давали советы.

— Ах ты, господи, и доктора нет! — заохал дед.— Помочь, сынок?

Илья, багровый, оторопевший, с трудом поднял Сашу и потащил к выходу, проталкиваясь между людьми, а она, цепляясь за него, говорила без умолку, захлебываясь, не утирая слез.

— Ведь ты меня любишь, а? Любишь? Илюшенька мой! Ведь ты меня всегда любил, правда? Ну, скажи, что любишь, милый! Я плохая, я знаю, я злая, завистливая, но я такой не буду, вот увидишь! Поверь мне, я все смогу, я так тебя люблю!..

В переулочке Илья нашел колодец, достал воды, напоил Сашу и умыл. Она все еще всхлипывала, дрожала. Потом Илья напился сам и присел рядом на мерзлую землю.

— Прости меня, ради бога,— сказала она, глубоко, прерывисто вздыхая.— Только, пожалуйста, не думай, что я напилась.

Он поцеловал ее и заглянул ей в глаза.

— Чего смотришь? Где ты раньше был? — сказала она печально.— А теперь я старая...

День седьмой

Утром Саша увидела бегущие по потолку голубоватые отблески. Комнату наполнил прозрачный колеблющийся свет.

Илья спал, уткнувшись в подушку. Саша соскочила с кровати и подошла к окну.

В воздухе плыл первый снег. За ночь берег и кусок улицы, который был виден Саше, укрылись белым, и только кое-где, под холмиками темнели пятна прогалов. Очертания озера и сосен расплылись и тонули в медленной легкой пелене.

Она распахнула обе половинки окна. Чистый, ароматный холод хлынул в комнату, тронул ее плечи и руки. Саша легла на подоконник грудью, протянула ладонь, но снежинки скользили мимо или таяли так быстро и неслышно, что она не успевала ощутить.

Прощались шумно, суетились, ворчали.

— Ты сядь, напиши на бумажке,— говорил Эдику Илья, застегивая с натугой молнию на сумке.— Я так не запомню, я в этом деле круглая дубина...

— Чего писать? Свечи для «Явы» и патрубок, дураку ясно...

— Пиши, пиши, мне вот неясно.

— А яблочек-то, господи! — закудахтала Дуся.

— Да некуда, полно все!

— Еще чего! Шура, раскрывай чемодан, яблочек в дороге покусаешь... Я для кого старалась, ну?

Илья подхватил вертевшуюся под ногами Таню, усадил на колени.

— В гости приедешь, Татьяна? — и выудил шоколадку из кармана.

— А чего ты мне подаришь?

— Вот сейчас ремешка-то попрошайке! — поднял голову Эдик, прилежно царапавший бумагу.— Срамота...

— Ладно, ты скоро, писарь? — откликнулась Дуся.— Скажи, Танюха: вот подрасту — еще и папаню выучу.

— Ну, Лександра, дай тебе господь счастья и успехов в труде! — они расцеловались с Сашей, и Дуся зашептала ей в самое ухо:— Рожай, дура, рожай! Мужик — что снег: пал, да растаял, а дите твое будет...

Она всхлипнула, не выдержала и Саша, обе расплакались.

— Понеслась,— недовольно сказал Эдик.— Дрова отсыреют...

Илья распахнул дверь.

— А сесть? — закричала Дуся.— Дороги не будет!

Все расселись, кто — куда.

— Мам, сикать хочу! — запрыгала Таня.

— Молчи! — цыкнула Дуся и схватила ее на руки.— Стерпи маленько.

Секунду стояла тишина, никто не двигался. Первой вскочила Дуся.

— Ах, ты, бесстыжая! — закричала она и шлепнула девочку.— Погодить не могла?

День был субботний, на автобусной остановке топтались люди. Кто ехал в город за покупками, кто вез картошку и капусту на продажу, и целая компания с детьми, с гармошкой не то собралась в гости, не то уезжала из гостей.

Саша зачерпнула горсть, помяла в руке.

— Молодой еще снежок,— сказала она.— Не лепится.

Гармошка наяривала, две бабы пошли плясать под общий гогот. Облачка снежной пыли взметывались из-под валенок.

Эдик с веселой завистью поглядывал на гулявших.

— Летом-то приедешь? — спросил он. — Коли сами не захотите, может, дружки какие ваши. Пускай скажут — от вас, мол. Уж мы их не обидим...

Подошел автобус. Начались поцелуи, все заторопились, похватали мешки.

— Счастливо вам! — Илья взял чемодан у Эдика.— Танюха, будь здорова!

— Спасибо,— сказала Эдику Саша.— Приезжайте вы к нам...

Автобус тронулся. Они устроились на заднем сиденьи. Саша помахала в окошко, но Эдик с девочкой уже шагали к дому.

Деревню быстро проехали. Забормотала гармонь, потекла дорога. Колеса снимали тоненький слой снежка, оставляя позади две темные влажные полосы. По обеим сторонам бежали сосны и ели, ярко темнела хвоя и снежинки проносились мимо окна.

Саша сидела в зале ожидания с вещами. Из кучки туристов орал транзистор, кто-то ел, кто-то храпел, растянувшись на лавке. Молоденькая цыганка кормила ребенка.

— Мы влипли,— сказал Илья, выбравшись из очереди.— Едем в мягком. Поезд паршивый — ноль четырнадцать... Да я еще маху дал с деньгами. Осталось всего шесть рубликов...

— Здрасте! — сказала Саша.— У меня двадцать пять целехонькие.

— Твои не в счет.

— Еще чего! Содержанку нашел...

— У тебя тройчатки не осталось?

— Голова болит? — она порылась в сумочке.

— Раскалывается... Простыл, что ли, вчера?

Илья проглотил таблетку, посмотрел на часы.

— Еще и трех нету, вот черт...

— Чего ты ноешь? Сдай вещи, и пошли гулять...

Промозглый ветер дул в лицо, ударял в деревянные стены и заборы, гнал по земле скученные обрывки листвы.

Они бродили по улицам, коченея, но возвращаться на вокзал не хотелось, и они шли дальше, а навстречу тянулись все те же закоулки и те же дома.

Саша затащила Илью в дощатый тир, где скучал глухой татарин в старом кителе. Илья зарядил ружье, а потом положил на прилавок и сказал, что стрелять не желает и, вообще, за мир, а Саша выстрелила один раз в мельницу и не попала, и ей тоже расхотелось стрелять.

Они зашли в кино. В зале было тепло, на экране де Фюнес спасался от погони, и кинотеатр содрогался от хохота. Голова у Ильи разболелась еще сильнее, и они ушли, так и не узнав, что сталось с де Фюнесом.

Сумерки застали их в пустом сквере, на площади, где торчала застопоренная, уже запертая на зиму карусель.

Стал падать редкий снежок, он согнал их со скамейки, и они прибрели к ресторану, у дверей которого переминались две-три фигуры, а поодаль виднелся большой стеклянный автобус, весь в надписях и наклейках.

— Ресторан «Дружба»,— прочел Илья на фасаде.— Что-то слишком фривольно...

Пришел молоденький официант с черными бачками. Илья заказывал, а Саша глазела по сторонам.

В углу за большим столом сидели иностранцы, за другим полковник говорил тост, и его внимательно слушали военные и несколько штатских, пожилых, с орденскими колодками на пиджаках.

В маленьком зале по соседству гуляла свадьба, и как только музыканты начинали новый номер, из дверей выскакивали гости, причем невеста проявляла особенную прыть.

— Проводи меня,— попросила Саша.

К зеркалу в уборной было не протолкнуться. Дверь поминутно вздрагивала, влетали и вылетали девчонки. Полная женщина, похожая на офицерскую жену, застегивая чулок, исподлобья оглядела Сашу.

Ненадолго Саша осталась одна. Она попудрилась, близко придвинувшись к стеклу, и всмотрелась тревожно в свое отражение.

Подбежали две девушки в коротеньких юбках, толкнули ее и извинились.

Саша вытащила шпильки, встряхнула головой, волосы ее потекли по плечам, легли за спину. Она еще раз покосилась на зеркало и вышла.

Илья стоял в коридоре, засунув руки в карманы, отчужденно глядя на суету вокруг. Она улыбнулась ему и взяла под руку.

Как только явился официант с подносом, они набросились на еду. Сашу приметили, какой-то парень подошел, пригласил ее на танец, но она только замахала рукой.

— Не до танцев,— сказала она, вгрызаясь в мясо. — Поесть не дадут... А шашлык — ничего.

— Свиной,— сказал Илья.

Глаза Саши блестели, она казалась возбужденной.

— Да мне сейчас — хоть собачий... Как твоя голова?

Он кисло пожал плечами.

Парнишка с модными, вислыми, как у запорожца, усами объявил, что очередной номер исполняется в честь финских гостей, и оркестр грянул «летку-енку».

Илья курил, поглядывая на танцующих.

— Ты не чувствуешь себя старой? — спросил вдруг он.

Саша слегка опешила.

— А что — пора?

— Я не о том... Тебе в школе не приходилось воевать с родителями из-за моды?

— Господи, ты что, забыл, как я ходила? — сказала Саша.— Как драная кошка... Одевали так, что вспомнить тошно. И ведь не из-за денег даже, из принципа. Из-за денег тоже, правда... Сколько я слез пролила! А мне уже шестнадцать было, на меня взрослые мужики заглядывались...

Илья перекосился, как от зубной боли, и с шумом выдохнул воздух. Саша смотрела на него с беспокойством.

Он усмехнулся.

— Сколько было скандалов из-за узких брюк, из-за джаза, из-за стрижки... А теперь— смотрю на них,— он кивком показал в зал, на танцующих...— музыки их я не понимаю, девки мне кажутся вульгарными, ребята — кретинами...

— Илюша, что произошло?

Илья взглянул, как затравленный. Секунду он молчал.

— Нас видели в день отъезда. На вокзале.

— Кто?

— Хуже не бывает,— вялая ухмылка появилась на его лице.— Ее мать... Какой дьявол ее туда занес!

Он затолкал сигарету в пепельницу.

— Конечно, это ничего не меняет,— пробурчал он.— Просто зло берет. Вдруг начинаешь чувствовать себя... подлецом... Скорей бы этот камень свалить!

Саша приподняла спичечный коробок над столом и медленно разжала пальцы.

Илья с силой стукнул себя кулаком по лбу.

— А вот влезла в башку одна глупость, и житья не дает, отравляет все... Однажды сидели на кухне втроем, подруга к ней пришла... А я чего-то завелся, рта не закрывал. Раздражение какое-то было, не знаю, отчего. Ну, и стукнул ногой по табуретке, на которой она сидела. Шутки ради... и вышиб, конечно... Она — как грохнется спиной об пол, и затыл-

ком. Так вдруг заплакала! Сморщила лицо, знаешь, как дети... С такой обидой!

Склонив набок голову, Саша рассматривала спички.

— Ты пойми. Мне жалеть не о чем. Слава богу, что все это наконец случилось... А вот застряло, черт его знает, почему. Вспомню, как она заплакала,— меня как будто током шибает!

Саша выпрямилась. Перед столиком остановился молодой человек. Он поклонился Саше и спросил Илью:

— Разрешите?

Илья поднял взгляд.

— Юмашев? — удивился подошедший. — Здорово, Илюха! Тебя-то как сюда занесло? Извините...— он улыбнулся Саше.

— Случайно, — непроницаемо сказал Илья.— Знакомься, это — Вадим. Саша...— он не то, чтобы запнулся, сделал паузу, Саша ощутила ее, и добавил: — Моя жена.

Неприметная искорка мелькнула в глазах Вадима и тут же скрылась в улыбке.

— Кириллов,— представился он.— Очень рад. Я присяду, вы не возражаете?

На нем был отлично пошитый, в талию костюм, яркая рубашка, цветастый галстук, и такой же платок высовывался из нагрудного кармана.

— А я тут мотаюсь с очередными финнами. Измаялся вконец... Группа попала тяжелая...

— Вы переводчик? — спросила Саша.

— Гид,— коротко пояснил он, достал пачку хороших сигарет, протянул Саше, она взяла, а Илья курил свою.— Они, вообще-то, народ спокойный, закладывают только... Дома-то у них вроде сухого закона...— он засмеялся, щелкнул зажигалкой и поднес огня Саше.— Журналист один, сволочь, навязался на мою душу, все время воду мутит... Ты-то как? Кого-нибудь из наших видишь?

— Редко,— сказал Илья.

— Я тут Абросимова встретил — все такой же болван... А Славка Розанов в Париже, корреспондент АПН, представляешь? — он покачал головой.—Ты, кажется, в аспирантуре был? Кто-то из ребят мне говорил, не помню... Защитился?

— А меня выгнали,— сказал Илья,— за пьянку.

— Брось! — изумился Вадим. — Ты же вроде не зашибал?

— А теперь зашибаю, — сказал Илья.— Ну, за твои успехи!

Саша смотрела на него с недоумением.

— За вас! — Вадим улыбнулся Саше, поднимая рюмку.— Я тут в Данию ездил, вернулся недавно... Я первый раз в Дании,— объяснил он и подцепил огурчик.

— Интересно? — спросила она.

— Я просто влюбился. Черт их знает... Страна маленькая, ухоженная, удивительно уютная... Чистота такая — в любом, простите, сортире обедать можно. У них сейчас в театре любопытные вещи... Я был на одной премьере. Молодой парнишка написал пьесу, сам поставил. Левак, конечно... На сцене — два часа один актер. И весь спектакль — это диалог человека со своим телом...

Тут музыка заиграла, и Вадим встал:

— Мое приглашение остается в силе.

Они пошли танцевать.

Илья подозвал официанта, попросил кофе и счет.

Когда танец кончился, Вадим привел и усадил Сашу, отодвинул стул.

— Взгляну, как там мои финны, не перепились ли...

Они остались вдвоем. Увидев официанта, Саша достала деньги и сунула Илье:

— Расплатись сам... А я не знала, что тебя выгоняли за пьянство.

Он усмехнулся.

— Меня никогда ниоткуда не выгоняли... Чего там он тебе плел?

— Рассказывал про Олимпийские игры в Мюнхене. Очень интересно... Ты с ним на одной парте сидел?

— Имел счастье.

Саша покачала головой.

— До чего ты злой. Даже неприятно...

— Мне с ним разговаривать не о чем,— отрезал Илья.— Мог бы и сам догадаться, если б был поумней... У меня зимой, когда очередной вирус гуляет, по сорок вызовов на день бывает. Вот это и определяет мою жизнь.

— При чем тут это?

— При том. Ты же слышала — для него уровень цивилизации измеряется чистотой сортира и наклейкой на штанах. Я тоже ихние штаны предпочитаю нашим. Только вот философской базы под это не подвожу.

Оркестр уже начал новый танец. Саша взглянула за спину Ильи, и он понял, что подходит Вадим.

— Сашенька, пойдемте?

Илья расплачивался с официантом.

— Увы, старик! — он с усмешкой повернулся к Вадиму. — Мы вынуждены оставить тебя на радость шведам...

— Я с удовольствием потанцую,— сказала Саша.

Илья растерялся.

— Мы на поезд опоздаем...— пробормотал он и сразу покраснел.

— Наплевать,— сказала Саша, кладя руку на плечо Вадиму.

Илья потоптался и сел.

Вадим вел Сашу, что-то шепча ей в самое ухо. Она смеялась, и он касался губами ее волос.

Илья стоял у окна в коридоре вагона. Саша вышла из уборной в халате, с полотенцем на плече. Она прошла за его спиной, подергала дверь в купе, подождала.

Наконец высунулась улыбающаяся старушечья мордочка, вся в белых кудрях, как у пуделя.

— Пожалуйста,— сказала женщина.

Саша зашла в купе.

Из соседнего вагона прошли трое, по виду — командировочные. Один из них хлопнул Илью по плечу.

— Смысл жизни все ищешь? — и тоже припал к окошку.— Ни хрена не видать!

Приятели потянули его за собой.

Илья пошел в купе. Под потолком мерцала синяя лампа дежурного света. Саша лежала на нижней полке, отвернувшись к стене.

Он постелил постель, разделся и полез наверх. Напротив кто-то сопел, накрывшись с головой.

Стыки рельсов грохотали под колесами, где-то в тамбуре хлопала незакрытая дверь, а впереди в облаках, вровень с поездом несся месяц. Оттуда, сверху поезд казался крошечной вялой змеей. Сотни поездов летели в эту ночь по России, и в одном из них лежали по своим полкам Саша и Илья, и оба делали вид, что спят, и оба не спали, уставясь в гремящую тьму.

...В небесах торжественно и чудно
Спит земля в сияньи голубом.
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?..

День восьмой и последний

Вокзал встретил их ясным холодным днем. В толкучке они прошли перрон и свернули к стоянке такси.

Очередь подвигалась быстро. Илья курил, поворачиваясь спиной к ветру.

Подъехала «Волга». Илья открыл заднюю дверцу, пропуская Сашу.

— Я вперед сяду,— сказала она.

Он помог ей и забрался на заднее сиденье с вещами.

— Римского-Корсакова, пожалуйста, — сказал Илья.

Шофер перегнулся через Сашу и крикнул в окно:

— Литейный, «Астория», Театральная!

Из очереди вышел флотский офицер с портфелем и девушка лет пятнадцати.

— В «Асторию».

— Садитесь,— шофер посмотрел на Сашу и обернулся к Илье: — Все равно — мимо...

Илья усмехнулся.

— Положим, не все равно.

Девушка уселась посередке. На погонах у капитана было три звезды — первый ранг.

Девушка вертелась по сторонам, улыбалась, шепотом спрашивала отца, где едут, и он называл ей улицы, набережные, площади. Илья поймал на себе его взгляд.

У гостиницы капитан с дочерью вышли.

— Где на Корсакова? — спросил шофер.

— Езжай,— сказал Илья.— Я скажу...

— Дом пятьдесят один,— сказала Саша.

Когда Илья расплачивался, она покосилась через плечо и посоветовала:

— Попроси обождать и поезжай дальше.

Илья ничего не ответил, вылез, и машина уехала.

Они вошли во двор.

В пролете второго этажа она остановилась и взяла у Ильи свой чемоданчик.

— Иди, Илья. Спасибо.

— Перестань,— сказал он.

Она молчала, но чемодана из рук не выпустила.

— Саша...— голос у Ильи был хриплый, сырой.— Неужели ты не можешь понять, что мне сейчас предстоит?

— Уходи, а? — попросила она.— Все равно ничего не будет. И, ради бога, не вздумай возвращаться. Честное слово! Иди к ней.

Илья угрюмо смотрел на нее.

— Я серьезно говорю... Я виновата перед тобой. Накрутила себя, ты меня знаешь... А я тебя не люблю и не любила никогда.

Илья ударил ее по щеке.

— Дурак! — со слезами в голосе закричала Саша и, схватив чемодан, побежала вверх по ступенькам.— Все равно я с тобой жить не буду!

Илья слышал, как она не сразу попала в замок ключом, как захлопнулась дверь. Он взял сумку и стал спускаться.

Не зажигая света в коридоре, Саша проскочила мимо кухни, нашарила наверху ключ и заткнутую за притолоку бумажку. Где-то рядом из полумрака зашаркали шлепанцы. Саша торопливо прикрыла за собой дверь.

Бумажка оказалась квитанцией за междугородний разговор. Саша стояла на пороге, глядя на распахнутые дверцы шкафа, на белье, разбросанное по дивану, недопитую чашку кофе и баночки косметики на столе. Комната была длинная, вытянутая, как трамвай.

Она поставила чемодан, машинально провела пальцем по спинке стула. И, не раздеваясь, пошла в коридор.

Телефон висел напротив кухни — огромной, с большим окном во двор и давно забитой дверью черного хода.

Высокая костистая старуха мыла раковину. Другой сосед варил что-то в жестянке и помешивал палочкой.

Саша поздоровалась и стала набирать номер.

— Витя? Это Саша Никитина, здравствуй. Можно маму? Марго? Ты что, спала? Отстань, не знаю. Ну, правда, не знаю! Хоть сейчас... Я только вошла. Ладно. Чего купить?

Вернувшись в комнату, Саша сунула чемодан в шкаф, пошвыряла туда белье, сняла плащ. Потом схватила чашку, кофейник, вазу, из которой торчали истлевшие лохмотья цветов, и отправилась на кухню.

— Варвара Петровна, мне писем не было? — спросила она, моя посуду.

— Что ж я, прячу их, что ли? — проворчала старуха.— Счет был за телефон...

— Я видела, спасибо.

— Звонил тут один,— лениво сказал сосед.— Не назвался...

— Ничего не передавали, Костя? Может, с работы?

Костя работал тренером по штанге и имел привычку разгуливать по квартире полуголым.

— Не похоже, — сказал он, размышляя.— Вежливый больно...

Илья ждал у телефонной будки, где две девчонки передавали друг другу трубку, шептались и прыскали.

Редко появлялся прохожий на безлюдной по-воскресному улице. Знак поворота, повисший над мостовой, покачивался на ветру.

Наконец девчонки закруглились и выскочили, толкаясь.

Илья набрал номер. Ответили сразу.

— Ты дома? — сказал он.— Здравствуй. Я с вокзала...

Поговорив, он повесил трубку и остался в будке, пока вдалеке не замаячила машина. Дверь автомата стрельнула, закрывшись за ним. Он вышел на проезжую часть и поднял руку.

В комнате гремел телевизор, и было темно.

— Мам, теть Саша пришла.

— Марго, привет.

— Ну, мам! Слышишь?

— Слышу, не глухая. Никитина, садись и молчи. Про пустыню Атакаму, очень интересно...

Вглядевшись в полумрак, Саша, наконец, отыскала на полу малыша, возившегося с игрушками.

— Сашка, чего ты Вовке всякую дрянь суешь!

— Это не дрянь, а шоколад за рубль восемьдесят.

— С ума сошла? Диатез у него. Дай сюда. Витька, где ты? На кусок и катись. А этот обойдется,— кивнула она на малыша.— Нам больше достанется... Ты какая-то не такая, Никитина. Пива себе налей.

— Не хочу. Что это?

— Сказала же — пустыня Атакама. А сейчас про Индию было, потрясающе! Слышь, Никитина, ты думаешь, царь зверей — кто? Лев? Так вот теперь уже не лев, а бенгальский тигр. Отстала ты. Есть хочешь? Скобкин с Мотей гуляет. Сейчас придет, всех накормит. Ой, Вовка с коврика сполз, пихни его обратно... Как съездила-то?

Большая, полная, она сидела, забравшись с ногами в кресло, с бутылкой пива в руке, уставясь в экран.

— Долго рассказывать,— сказала Саша.

— Не нравишься ты мне, Сашка... Опять пришел? Чего надо?

В дверях стоял старший — девятилетний очкарик.

— Ма, задачка не сходится.

— Больной, что ли? Это к Скобкину.

— А как же ты в институте экзамены сдавала?

— Не твое дело. Сдавала и все... Отец мне шпаргалки писал...

На полу захныкал малыш.

— Сделай погромче,— сказала Марго.— Посмотреть не дадут.

Саша нагнулась к нему, успокоила.

— Ты бы хоть причесалась. Так и сидишь в халате?

— Ага. Завидно?

Ключ звякнул в дверях. В комнату с лаем ворвался спаниель, следом за ним появился мужчина небольшого роста, в свитере и в куртке, он был в очках с сильными стеклами.

— Пропащая...— улыбнулся он Саше.— С приездом!

— Здравствуйте, Витя.

— Скобкин, ты нас долго будешь голодом морить?— сказала Марго.

— А накурила! Неужели трудно пепельницу выкинуть?

— Возьми и выкинь,— посоветовала она.— Раз нетрудно...

— Мотя, на место! — он взял пепельницу и убавил громкость телевизора. — Вы тут ничего не затевайте, все готово, только подогреть...

— Нет уж, дудки! — решительно заявила Марго.— Сначала архаровцев обоих корми. Могу я хоть в выходной поесть по-человечески?

— Пошли, Вовка,— сказал Скобкин, забирая малыша.— Совсем наша мать обнаглела...

— Маргоша, мы завтра в какую смену? — спросила Саша.

— В какую! — буркнула Марго.— С утра, конечно...

— Чего там делается?

— Как всегда. Квартал, синим пламенем горим... Слушай, Никитина, с тебя пол-литра! Премию давали за тот квартал, дошли до твоей персоны — Бобик, конечно, морду воротит. А эту кто вставил? — говорит. Ну, мы на него накинулись, особенно этот новый, ну, на Кобзона похож...

— Малыгин?

— Ну! Сашка, он в тебя втрескался, ты что хочешь говори!

— Так что Бобик?

— Он и сам был не рад, что вякнул. Ладно, говорит, я не против. Только Никитиной от меня лично передайте — поощряем за работу, не за характер...

Обе довольно засмеялись.

— Про роман-то что ж молчишь?

— Ох! — сказала Саша.— Можно я у вас заночую?

Марго оторвалась от телевизора и внимательно посмотрела на нее.

— Погоди. Всех распихаем, тогда и потрепемся.

На кухне Скобкин усадил их, вынул малыша из высокого стульчика и унес в комнату. Марго заглянула в кастрюлю.

— Что-то невообразимое, — сказала она.— Он тут с утра колдовал. Скобкин, ты нас не отрави, смотри...

— Я есть не буду,— сказала Саша.

— Как? — огорчился Скобкин.— Ну хоть попробуйте!

— Правда не хочу. Что я, стесняюсь?

— Нечего ее уговаривать,— сказала Марго.— Захочет — сама возьмет.

— Вы понюхайте, Сашенька! Баранина, тушенная с овощами! — он передал тарелку Марго, положил себе и открыл холодильник.— А пиво куда делось?

Марго смутилась.

— Разве больше нету? Наверное, мы все выпили... Чего жы ты не сказал?..

— «Мы!» — выразительно повторил он.— Хорошо, что я три бутылки заначил.

И достал их из стенного шкафа.

Марго засмеялась и принялась за еду.

— Ты не очень воображай. Между прочим, ты сегодня спишь на раскладушке. С твоими милыми сыновьями...

— Прекрасно, оставайтесь, Саша. Мне все равно сидеть, у меня чертежей охапка.

— Вкусно! Никитина, дурочка, возьми у меня кусочек... Ему-то что — бумагу пачкать, а нам с Никитиной с утра на производстве вкалывать... Знал бы кто-нибудь, до чего неохота!

— Если бы Маргоша была той самой обезьяной, мы бы прыгали по деревьям по сей день,— сказал Скобин.— У нее на труд своя точка зрения.

— И что? По крайней мере, жила бы в свое удовольствие. Это ты произошел от обезьяны. А я — от коровы... О, еще один явился. Тоже от обезьяны... Нет, ты только глянь, Никитина, это же одно лицо со Скобкиным. Смотреть тошно... Чего тебе, зануда?

— А я не к тебе. Па, все равно не сходится.

— Проверь. Должно сойтись.

— Ну, проверял уже.

— Ты хочешь, чтобы я за тебя решил?

— А ну вас! — сказала Саша, вставая.— Идем, Витька, покажи, чего у тебя там не сходится...

Марго с аппетитом обсасывала косточки.

— Скобкин, зачем ты мучаешь ребенка? Ты садист. Ты хочешь, чтобы он стал отличником и попал в сумасшедший дом?

Он оглянулся на дверь и вопросительно посмотрел на Марго.

— Еще не знаю,— шепотом сказала она.

Скобкин покачал головой.

— Было бы хорошо — у нас бы не ночевала,— добавила Марго.

— Вот и все,— сказала, возвращаясь, Саша.

— Где он там напортачил?

— Секрет...

— И в кого ты положительная такая? — проворчала Марго.— Тебе бы со Скобкиным жить. Не семья, а доска почета.

— Я не против,— сказал Скобкин.

— Я знаю, ты рад меня спихнуть. Не выйдет. И напрасно ты думаешь, что она — такой подарок...

Скобкин улыбнулся.

— А кого в цеху больше любят? Тебя или Сашу?

— Конечно, меня,— Марго пожала плечами.

— Ну да?

— Правда, — кивнула Саша, усмехаясь.

— Я же баба как баба, а она с придурью. Она же у нас борец. Пенсионер, исполняющий обязанности комсомольца... Вот если путевка кому-нибудь не досталась — тут Никитина вне конкуренции. Тут вдруг ее любят — жуть, прямо! Пока она эту путевку из фабкома в зубах не принесет... Бобков наш только ее увидит в коридоре — и валидол под язык...

Они смеялись, а Марго продолжала невозмутимо:

— Ей же Шишкина сказала как-то... это мотальщица у меня, Шишкина Тамара, оторва знаменитая. И чего вы лезете, говорит,

Александра Андреевна? Мне бы вашу внешность. Я бы безо всякого диплома в «Чайке» ездила и обедала в «Европейской»...

Из комнаты послышался громкий рев. Скобкин сразу убежал

— Неужели ты не боишься? — пристыдила Саша.

Марго слушала, а когда плач прекратился, спросила:

— Чего?

— Что он там голову себе разобьет.

— Он хотел — я нарожала,— сказала Марго.— Оставьте меня в покое...

Ночник над кроватью освещал полное, спокойное лицо Марго на подушке. Все в нем было очерчено крупно и мягко.

Саша, завернувшись в одеяло, сидела на тахте в другом конце комнаты.

— И что теперь будет? — сказала Марго.

Саша вздохнула.

— Ох, Никитина, вечно у тебя сложности... Ты мне скажи, ты за него замуж выходишь?

— Чего ты меня все замуж гонишь? Я об этом не думаю...

Марго язвительно хмыкнула.

— Мне все ясно. Привет.

И потушила лампу.

— Ты бы мне хоть совет какой-нибудь дала,— жалобно сказала Саша.

— Спроси Скобкина, он все знает...

Среди ночи Саша вскочила. Ее бил озноб. Она стала лихорадочно одеваться.

Марго посапывала во сне. Даже на расстоянии Саша чувствовала тепло, подымавшееся от ее большого, крепкого тела.

Она скользнула в коридор. Яркий свет горел на кухне. Скобкин, сидевший над чертежной доской, поднял голову.

— Куда вы, Саша?

Он вышел к ней.

— Что случилось?

Она никак не могла отыскать свой плащ на вешалке. Скобкин прикрыл дверь в комнату, зажег в передней свет. Плащ нашелся. Скобкин внимательно присмотрелся к Саше и стал помогать ей одеться.

— Погодите... У меня в термосе кофе горячий.

Он крепко взял ее за плечи, привел на кухню. Налил кофе.

— Десять минут четвертого,— сказал он, поглядывая на нее.

Она выпила и едва не уронила чашку.

В передней Скобкин снял с крючка куртку.

— Не надо, не надо! — она вырвала куртку у него из рук.

— Куда вы? Ночь на дворе!

Она уже бежала по лестнице.

— А поскорее можно?

Шофер сердито оглянулся.

Она стояла на площадке, прильнув к дверям. Все было тихо в квартире.

Почти неслышно, бережно она отомкнула один замок, второй. Она сняла туфли, мягко закрыла дверь и пошла на цыпочках в темноте, с туфлями в руках.

Из-под двери била полоска света. Она застыла, сдерживая дыхание и прислушиваясь к странному хрусту, доносившемуся из комнаты. Она толкнула дверь и вошла.

Илья жевал. Он сидел за столом, тяжело уперев в него локти. На нем была рубаха с распахнутым воротом. Плащ и пиджак валялись на диване. На полу стоял видавший виды чемодан.

С минуту они смотрели друг на друга. Он выглядел осунувшимся, постаревшим. Под торчавшими скулами залегли тени.

Сухари торчали из хлебницы, и на куске пергамента — нарезанная по-магазинному колбаса.

Саша сняла плащ, повесила и пошла на кухню. Она налила полный чайник, зажгла конфорку. В шкафчике нашла заварку.

Она вернулась в комнату и остановилась у стола, сложив на животе руки и глядя на Илью.

Илья сунул в рот сухарь и с треском разгрыз.

Саша вспомнила, что не ела с утра.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Возле этих окон...»

(по мотивам романа Л. Карелина «Микрорайон»), 9 ч.
Автор сценария Л. Карелин. Режиссер-постановщик Х. Бакаев. Главные операторы Н. Немоляев, В. Захарчук. Главный художник Е. Серганов. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор В. Ладыгина.
В главных ролях: Н. Гвоздикова, Е. Жариков, В. Гусев, Н. Ильина, А. Чухрай, Н. Мерзликин, Н. Денисов, Д. Масанов, А. Нерсесян, Н. Граббе, С. Голованов, Ф. Яворский.

«Два дня тревоги»

(по мотивам рассказа А. Глебова «Правдоха»), 9 ч.
Авторы сценария Ю. Рогов, В. Сойкин. Режиссер-постановщик А. Сурин. Главный оператор Р. Веселер. Главный художник Н. Мешкова. Композитор И. Катаев. Звукооператор М. Надиева.
В главных ролях: Ю. Шлыков, Н. Мордюкова, В. Тихонов, Р. Рязанова, И. Класс, В. Шульгин, Л. Иудов, И. Мурзаева, Н. Кусакина, К. Викулин.

«Каждый день доктора Калинниковой», 9 ч.

Автор сценария А. Лапшин. Режиссер-постановщик В. Титов. Главные операторы И. Гелейн, Р. Рувинов. Художники-постановщики В. Петров, Ю. Фоменко. Композитор С. Губайдулина. Звукооператор Р. Маргачева.
В главных ролях: И. Саввина, В. Золотухин, Э. Леждей, А. Калягин, О. Гобзева, А. Александровский, В. Вершинин, И. Ясулович, В. Хохряков, А. Мещерякова, К. Бороздина, А. Орлов.

«Нейлон — 100%»

(по мотивам повести С. Шатрова «Нейлоновая шубка»), 9 ч.
Авторы сценария С. Шатров, В. Басов. Режиссер-постановщик В. Басов. Главный оператор И. Слабневич. Главный художник А. Пархоменко. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Е. Федоров.
В ролях: А. Карапетян. А. Панькин, А. Харитонова, А. Денисова, А. Светлов, А. Горгуль, С. Басов, Б. Новиков, Б. Заволокин, В. Титова, В. Этуш, В. Басов, В. Агеев, В. Кочеткова, В. Шакуров, Г. Качин, Е. Евстигнеев, Е. Весник, Е. Вольская, З. Василькова, Л. Евстигнеева, Л. Барабанова, Л. Куравлев, Л. Каневский, М. Крепкогорская, М. Дроздовская, М. Криницына, М. Пуговкин, М. Погоржельский, М. Селютин, Н. Агапова, Н. Крачковская, Н. Белогорцева, Н. Сергеев, Н. Парфенов, Н. Сморчков, О. Долгова, П. Петров, Р. Маркова, Р. Зеленая, Р. Муратов, С. Харитонова, С. Чекан, С. Михин, С. Шмаков, Т. Совчи, Т. Домнинская, Э. Гарин, Э. Бредун, Ю. Волынцев, Ю. Белов, Ю. Константинов, Ю. Цоглин, Ю. Мартынов.

«Райские яблочки»

(по мотивам произведений М. Ларни), 8 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Щукин. Главный оператор В. Чухнов. Главные художники Т. Антонова, А. Лебедев. Композитор В. Рубин. Звукооператор Т. Баталова.
В главных ролях: В. Шалевич, Б. Тенин, Л. Сухаревская, Г. Пирназарова, Ю. Чулюкин, Л. Сатановский, А. Бачуркин, Н. Воробьева, Ю. Волынцев.

«С весельем и отвагой», 10 ч.

Автор сценария В. Черных. Режиссер-постановщик А. Сахаров. Главные операторы Р. Келли, В. Фридкин. Главный художник С. Валюшок. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Л. Трахтенберг.
В главных ролях: М. Езепов, Н. Трофимов, Н. Мерзликин, Г. Бурков, М. Кокшенов, В. Голубенко, Ф. Одиноков, В. Шульгин, В. Пицек, А. Худолеев, В. Перевалов, П. Кононыхин, В. Демаков.

«С тобой и без тебя...»

(по мотивам повести М. Жестева «Степанида Базырина»), 9 ч.
Автор сценария А. Попов. Режиссер-постановщик Р. Нахапетов. Главный оператор С. Зайцев. Главный художник И. Пластинкин. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор В. Киршенбаум.
В главных ролях: М. Неёлова, Ю. Будрайтис, С. Бородокин, М. Булгакова, В. Зельдин, В. Косых, Н. Пастухов.

«Тени исчезают в полдень»

(по мотивам одноименного романа А. Иванова), 1-я серия — 14 ч., 2-я серия — 15 ч.
Автор сценария А. Витоль. Режиссеры-постановщики В. Краснопольский, В. Усков. Операторы-постановщики П. Емельянов, В. Минаев. Главный художник Н. Маркин. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Е. Федоров.
В главных ролях: Н. Русланова, П. Вельяминов, Л. Поляков, В. Гатаев, В. Самойлов, А. Завьялова, П. Должанов, С. Яковлев, Б. Новиков, Е. Шутов, И. Рыжов, С. Полежаев, Р. Филиппов, А. Давыдова, Г. Польских, Ю. Орлов.

«Турындыка», 2 ч.

Автор сценария А. Усов. Режиссер-постановщик В. Крючков. Главный оператор В. Гусев. Главный художник К. Степанов. Композитор Д. Давыдов. Звукооператор Н. Калениченко.
В главных ролях: Сережа Сазонов, Вова Вавилов, Игорь Цыганов, Настя Крючкова, А. Мещерякова, В. Смирнов, В. Попов.

«Это сильнее меня», 9 ч.

Автор сценария А. Симуков. Режиссер-постановщик Ф. Филиппов. Главный оператор Э. Савельева. Главный художник А. Кузнецов. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Н. Кропотов.
В главных ролях: А. Михайлов, И. Гаврилюк, В. Малявина, Ю. Гончаров, Е. Копелян, Е. Минина, А. Иричев, М. Пастухова, В. Филиппов, Р. Гиоргобиани, А. Жеромский, Н. Воробьева, Н. Гурзо, С. Свечников, М. Горносталь, Г. Пилсумс, И. Янковский.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Письмо из юности»

(по повести А. Соболева «Какая-то станция»), 7 ч.
Автор сценария А. Соболев. Режиссер-постановщик Ю. Григорьев. Главный оператор Б. Середин. Главный художник И. Бахметьев. Композитор В. Комаров. Звукооператор В. Набатников.
В главных ролях: Л. Неведомский, Е. Карельских, Е. Кондратьев, В. Расцветаев, В. Сперантова, Л. Леонова, Р. Рязанова, Н. Дмитриева, Е. Борзова, С. Харитонова, К. Козленкова.

Киностудия «Ленфильм»

«Старые стены», 10 ч.

Автор сценария А. Гребнев. Режиссер-постановщик В. Трегубович. Главный оператор Э. Розовский. Главный художник Г. Мекинян. Композитор Г. Портнов. Звукооператор И. Черняховская.
В главных ролях: Л. Гурченко, А. Джигарханян, Е. Сабельникова,

В. Кузнецова, Е. Киндинов, Ф. Одиноков, Б. Гусаков.

«Открытая книга»

(по одноименному роману В. Каверина), 1-я серия —«Молодость», 10 ч.
Авторы сценария В. Каверин, Н. Рязанцева. Режиссер-постановщик В. Фетин. Главный оператор Е. Шапиро. Главный художник С. Малкин. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Г. Корховой.
В главных ролях: Л. Чурсина, А. Алексахина, Владислав Дворжецкий, И. Добряков, А. Демьяненко, А. Дмитриев, Ф. Никитин, Л. Гурченко, В. Стржельчик, И. Дмитриев, Вацлав Дворжецкий, К. Злобин, Л. Дуров, Э. Шашкова.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Абитуриентка», 8 ч.

Автор сценария О. Гончар. Режиссер-постановщик А. Мишурин. Операторы-постановщики Н. Кульчицкий, А. Прокопенко. Главный художник А. Бобровников. Композитор П. Майборода. Звукооператор Г. Салов.
В главных ролях: И. Шевчук, Н. Мерзликин, С. Мартынов, Н. Наум, И. Бунина, Л. Сердюк, Б. Андреев, З. Головко, Ю. Шумейко, В. Якубенко, А. Мовчан, В. Кисленко.

Одесская киностудия

«Мальчишку звали капитаном»

(по повести Г. Карева «Твой сын, Одесса!»), 9 ч.
Автор сценария И. Воробьев. Режиссер-постановщик М. Толмачев. Главный оператор Н. Луканев. Главный художник В. Ефимов. Композитор В. Арзуманов. Звукооператор А. Блогерман.
В главных ролях: Б. Зайцев, А. Грачев, С. Данилочкин, В. Ирич, А. Рымарь, В. Фетисов, Г. Щебиволк, Г. Дмитриев, В. Жариков, А. Зиновьев, А. Лицитис, В. Леонов, Д. Капка, Ф. Одиноков, Н. Олейник, Ю. Соколов, В. Тюрин, Л. Цветкова.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Красный агат»

(сборник короткометражных художественных фильмов), 9 ч.
«А н н у ш к а», 3 ч. Автор сценария Ф. Конев. Режиссер-постановщик Б. Шадурский. Главный оператор А. Клейменов. Художник-постановщик А. Карпук. Композитор С. Кортес. Звукооператор Б. Шантин.
В главных ролях: Л. Кадочникова, Л. Мерзин, Л. Баринова, Э. Виторган, Р. Филиппов, В. Акимов, Г. Волков.
«А н т и к в а р ы» (по мотивам рассказа Н. Сизова), 3 ч. Автор сценария и режиссер-постановщик С. Нилов. Оператор Т. Логинова. Художник-постановщик А. Тихонович. Звукооператор Т. Жук.
В главных ролях: Р. Шмырев, А. Зубарев, К. Себрис, А. Лицитис, П. Буткевич, Я. Грантинь.
«К р а с н ы й а г а т», 3 ч. Автор сценария В. Короткевич. Режиссер-постановщик А. Пологов. Главный оператор Ю. Марухин. Художник-постановщик В. Назаров. Композитор А. Машуков. Звукооператор П. Дроздов.
В главных ролях: Л. Дятко, И. Марутко, В. Воронин, Я. Грантинь, Р. Бакусова.

«Теща», 7 ч.

Автор сценария В. Фиганов. Режиссер-постановщик С. Сплошнов. Главный оператор А. Зубрицкий. Главный художник Ю. Булычев. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Н. Веденеев.
В главных ролях: Т. Карпова, Г. Федотова, А. Вдовин, П. Кормунин, П. Молчанов, М. Перцовский, Ю. Медведев, Э. Овчинникова, Р. Филиппов, С. Станюта, Р. Рудин, А. Белоусов.

«Хлеб пахнет порохом», 9 ч.

Автор сценария И. Шамякин. Режиссер-постановщик В. Никифоров. Главный оператор Э. Садриев. Главный художник Е. Ганкин. Композитор О. Янченко. Звукооператор В. Мушперт.
В главных ролях: В. Самойлов, С. Сазонтьев, М. Кокшенов, Г. Георгиу, Г. Гай, В. Карева, И. Мацкевич, Д. Рогачев.

Киностудия «Молдова-филм»

«Мосты»

(по одноименному роману Иона К. Чобану), 10 ч.
Автор сценария Э. Володарский, при участии В. Паскару. Режиссер-постановщик В. Паскару. Главный оператор П. Балан. Художник-постановщик А. Матер. Композитор В. Загорский. Звукооператор Е. Рейтих.
В главных ролях: Б. Закариадзе, Ю. Меншагин, И. Борисова, М. Боярский, Ю. Рушкин, И. Унгуряну, М. Волонтир, Сандри Ион Шкуря, В. Чутак, Б. Голдаев, Т. Грузин, М. Балан, Е. Тодорашку, И. Гуцу, М. Бадикяну, Е. Мозговая, И. Брату.

Киностудия «Таллинфильм»

«Огонь в ночи»

(по книге Э. Рауда «Огонь в затемненном городе»), 7 ч.
Автор сценария Э. Рауд. Режиссер-постановщик В. Химбек. Главный оператор Ю. Силларт. Главный художник Л. Верник. Композитор М. Куулберг. Звукооператор Р. Сабсай.
В главных ролях: А. Оя, С. Мясес, К. Тамре, Ю. Каремяэ, Р. Коорт, Э. Сокк, Б. Валд, Ю. Макаров, Х. Мандри, Т. Лукк.

Киностудия «Грузия-фильм»

«В добрый путь»

(по роману Н. Думбадзе «Не тревожься, мама»), 8 ч.
Авторы сценария Н. Думбадзе, М. Кокочашвили. Режиссер-постановщик М. Кокочашвили. Главный оператор Г. Герсамия. Художники-постановщики В. Арабидзе, Д. Эристави. Звукооператор Т. Нанобашвили.
В главных ролях: С. Эристави, В. Рамоев, Н. Чиквинидзе, К. Амашукели, С. Степаненко, Г. Шенгелия, М. Пипинашвили, Н. Кавтарадзе, Р. Мампория, В. Плугатырь, В. Корнев.

«Похищение луны»

(по одноименному роману К. Гамсахурдиа), 1-я серия —7 ч., 2-я серия —7 ч.
Авторы сценария К. Гамсахурдио, Г. Хухашвили, Т. Мелиава. Режиссер-постановщик Т. Мелиава. Главный оператор Р. Цурцумия. Главный художник Х. Лебанидзе. Композитор С. Насидзе.
В главных ролях: О. Мегвинетухуцеси, Г. Палавандишвили, К. Даушвили, И. Чичинадзе, А. Шенгелая, А. Васадзе, В. Цуладзе, Э. Манджгаладзе, Р. Чхиквадзе, К. Андроникашвили, И. Кахиани, М. Шервашидзе, Р. Микаберидзе, С. Багашвили, Б. Ципурия.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Терпкий виноград», 8 ч.

Автор сценария Р. Овсепян. Режиссер-постановщик Б. Оганесян. Главный оператор С. Исраелян. Главный художник Р. Бабаян. Композитор Р. Амирханян. Звукооператор К. Курдиян.
В главных ролях: А. Исаакян, В. Паноян, С. Саркисян, Г. Джанибекян, А. Азизян, Г. Новенц, А. Туманян, А. Шеренц.

«Хроника ереванских дней», 10 ч.

Авторы сценария П. Зейтунцян, Ф. Довлатян. Режиссер-постановщик Ф. Довлатян. Главный оператор А. Явурян. Главный художник Р. Бабаян. Композитор А. Тертерян. Звукооператор И. Ордуханян.
В главных ролях: Х. Абрамян, Д. Авакян, Л. Саркисян, А. Айвазян, Г. Джанибекян, Е. Худабашян, Р. Мартиросян.

«Звезда пленительного счастья»

(режиссер В Мотыль, «Ленфильм»).

На съемках фильма:
слева вверху — режиссер В. Мотыль и артист А. Пороховщиков (Пестель), внизу — Э. Шикульска (Геблъ).
Справа вверху — Н. Бондарчук (Волконская), внизу — И. Купченко (Трубецкая).

7 1974

«Круглый стол» «ИК» посвящен проблемам современной режиссуры; выступление Б. Рунина продолжает разговор на тему «Человек науки и его экранное воплощение» (статья вторая);

рецензии В. Кичина, А. Вартанова, Ю. Богомолова, Э. Лындиной посвящены фильмам «Каждый день доктора Калинниковой», «Одна среди людей», «Мелодии Верийского квартала», киргизским документальным лентам;

в разделе «Мемуары и публикации» журнал завершает «Гоголиаду» Г. Козинцева;

в разделе «Дискуссии» публикуются высказывания режиссеров А. Михалкова-Кончаловского и А. Смирнова, актеров Л. Гурченко, В. Золотухина, Е. Леонова и А. Шурановой: «Кинопробы — архаизм или необходимость?»;

в разделе «За рубежом» редакция продолжает разговор на тему «Кино и социализм» статьей болгарского кинокритика Э. Петрова;

вниманию читателей предлагается статья В. Михалковича о разновидностях детективного жанра в современном западном кинематографе;

сценарий В. Шукшина «Брат мой...» и другие материалы

Индекс 70402